Antonio Armendáriz Navarro

J . S . BACH

CANTADO EN ESPAÑOL

CANTATA BWV 031

“Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret!”

CORO INICIAL Nº 02

CORAL FINAL Nº 09

CANTATA BWV 031

J . S . BACH

2º EDICION

INDICE

CORAL FINAL Nº 09

PREFACIO

*En este momento de la presentación de mi primer libro sobre la música de **J.S.Bach** , quisiera disculparme humildemente . En efecto :*

*a).- Para esta Cantata BWV 001 **Wie schön leuchtet der Morgenstern** , igual que para las sucesivas Cantatas que , Dios mediante , le seguirán , no he recogido los recitativos ni las arias , que podrían ser más del gusto refinado de determinados aficionados o intérpretes . Me he limitado a reproducir los números de naturaleza coral , ya sea con acompañamiento instrumental o en un simple "a capella". En esta decisión influye un factor capital : el tiempo . Y , sin ánimo de dramatizar , no dispongo del suficiente ni siquiera para contemplar el final de una recopilación que me va resultando ingente .*
*b).- La organización material de este volumen y de los siguientes está realizada con varios fines . Uno , quizá el más evidente , el de servir de lectura sobre los datos biográficos , técnico-musicales , litúrgicos (es mi primera incursión en la liturgia luterana , no exenta de sorpresas) y bíblicos (hay numerosas referencias bíblicas para remachar las consideraciones que movieron a **J.S.Bach** y a sus libretistas – curiosamente desconocidos con bastante frecuencia – a escribir los textos de las diversas partes de cada Cantata) . La pregunta , ahora es ¿ Por qué el uso de cuatro idiomas ? . No se me escapa que , aparte la universalidad del lenguaje musical (al alcance de prácticamente todo el mundo) , las explicaciones sobre la génesis de cada Cantata (a la que mi modesta aportación ha puesto la versión en español) pueden ser entendidas (me disculpo de nuevo por los inevitables errores de transcripción) por un mayor número de personas , aunque los textos de las partituras musicales se limiten al alemán (en razón de su origen) y al español (motivo de mi aportación) , al margen del hecho de que no me considero capacitado para haber construido una versión políglota (en los cuatro idiomas) .*
Otra finalidad , no tan evidente , pero no por ello menos cierta , es la de servir de guía a los aficionados más aventajados que , mientras escuchan la grabación , pueden seguirla a través de las partituras , ya sean de dirección o de algún instrumento en particular , en función de sus gustos personales . En el caso de los lectores que tengan , además , la condición de ser directores de masas corales , puede surgir una objeción lógica , dado que la obra está encuadernada en formato de libro . De ahí que , el hecho de sacar copias de las partituras para ponerlas a disposición de sus componentes no sea una tarea fácil . Para solventar esta dificultad , sin menoscabar la presentación de esta obra , he incluido en la contraportada 1 CD-ROM en el que se incluyen , además de las propias partituras del libro , las grabaciones correspondientes . De esta forma , tienen en sus manos todos los elementos por separado , para su difusión .

Concluyo . El principal motivo que me ha impulsado a embarcarme en esta aventura fue impulsar la interpretación coral de la obra de ***J.S.Bach*** *en español . El tiempo transcurrido y la experiencia adquirida en su difusión , me han hecho ver la utilidad que tiene entre los estudiantes de música de los Conservatorios españoles e hispanoamericanos , por sus cartas , que incluyen sus opiniones .*
Por si los lectores quisieran compartir conmigo sus opiniones sobre la obra que pongo en sus manos , que recibiré gustosamente , o solicitar aclaraciones sobre la misma , incluyo mis direcciones de correo electrónico , mi dirección postal y otros datos , para facilitarles la comunicación conmigo .

PAGINA WEB :

http://www.armendariznavarro.es

DIRECCIONES DE E-MAIL

antonio@armendariznavarro.es

armendariz@bitnavarra.com

armendariznavarro@hotmail.com *(con posibilidad de establecer conversaciones en tiempo real)*

DIRECCION POSTAL

ANTONIO ARMENDARIZ NAVARRO

CENTRO PARROQUIAL , 4 – 2º - D

31580 – LODOSA (NAVARRA) – ESPAÑA

TELEFONO

(34) – 948 693 531

COLECCIÓN DE CANTATAS

DE

J . S . BACH

CANTATA BWV 031

2ª EDICION

TEXTOS EN ALEMAN

PAGINAS : 007 – 015

DIE MUSIKALISCHE ENTWICKLUNG IN BACHS KANTATENWERK

Autor : Gerhard Schuhmacher (1973)

*Bachs Kantatenschaffen ist in der zahlenmäßigen Verteilung der Werke von der Aufgabenstellung seiner jeweiligen beruflichen Tätigkeit , in der musikalischen Gestaltung von seiner Auseinanderstzung mit der zeitgenössischen Musik und den gegebenen Aufführungsmöglichkeiten abhängig . Als Organist in **Mühlhausen** (1707 – 1708) und am Hof in **Weimar** (1708 – 1714) hat er zu vereinzelten Anlässen geistliche und weltliche Kantaten komponiert . In **Weimar** gehörte es ab März 1714 zu seinen Aufgaben als Konzertmeister , monatlich eine Kirchenkantate aufzuführen , während er als Hofkapellmeister an dem calvinistischen Hof in **Köthen** (1717 bis April 1723) lediglich Huldigungskantaten komponierte ; für Kirchenkantaten gab es keine Aufführungsmöglichkeit . Erst mit der Übernahme des Thomaskantorats entstand für **Bach** die Verpflichtung , an jedem Sonntag (mit Ausnahme des zweiten , dritten und vierten Advent und der Pasionszeit) sowie am Johannis-,Michaelis- ,und Reformetionsfest uns drei Marienfesten eine Kantate zu musizieren . So beginnt er erst in Leipzig systematisch Kantaten zu komponieren und – wenn der Nekrolog zutrifft – einen Fundus von fünf Jahrgängen nach dem Kirchenjahr zu schaffen . Dabei greift er auch die früheren Werke zurück , so daß nicht alle Kantaten der Jahrgänge in Leipzig entstanden sind . In den ersten beiden Jahren seiner Leipziger Amtszeit schafft er zwei Jahrgänge , der dritte verteilt sich der Entstehung nach auf die Jahre 1725 – 1727 und wird durch Aufführungen von Werken seines Meininger Vetters **Johann Ludwig Bach** ergänzt .Für die beiden letzten Jahrgänge , die der Nekrolog nennt , gibt es nur wenig Anhaltspunkte ; noch vor 1730 reißt die Kontinuität hab ,soweit sie sich in der Überlieferung zeigt , aber noch bis in die 1740er Jahre komponiert **Bach** immer wieder einzelne Kantaten und reiht sie in die bestehenden Jahrgänge ein . Die Überlieferung der Aufführungen gibt darüber Aufschluß . So ist die Kantate BWV 140 , **"Wachet auf , ruft uns die Stimme"** zum 27 . Sonntag nach Trinitatis 1731 entstanden und in den Jahrgang der Choralkantaten eingereiht worden . So viele Sonntage nach Trinitatis gab es während **Bachs** Leipziger Zeit dann nur noch 1742 . Von seinen weltlichen Kantaten arbeitete er einige ganz zu Kirchenkantaten um oder entnahm ihnen einzelne Arien oder Chöre , zu denen er sich dem musikalischen Affekt entsprechende Texte dichten ließ . So geht der Eingangschor des Weihnachtsoratoriums (Kantate am ersten Weihnachtstag) **"Jauchzet , frohlocket"** auf den Chor **"Tönet , ihr Pauken! Erschallet , Trompeten!"** der gleichnamigen Glückwunschkantate BWV 214 zurück .*

*Zwei der frühesten erhaltenen Kantaten Bachs , **"Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu dir** BWV 131 un der **Actus Tragicus ("Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit")** BWV 106 , unterscheiden sich grundsätzlich von den späteren Kantaten , beide bestehen formal aus kurzen , ineinander übergehenden Abschnitten . Die Soloteile sind eher als Ariosi denn als kurze Arien zu bezeichnen , Rezitative fehlen überhaupt . Die gattungsmäßigen Vorbilder sind denn auch nicht Buxtehudes Kantaten (wie in dem unten noch zu besprechenden BWV 4) , sondem das geistliche Konzert und die Motette . Der* **Actus Tragicus** *, zu einer Trauerfeier entstanden , fällt durch die Textwahl auf : Zitate aus dem Alten und Neuen Testament sind so gruppiert und dem Kirchenlied gegenübergestellt , daß die Elemente sich gegenseitig interpretieren .Dergleichen war in Sachsen und Türingen damals in zahlreichen Begräbniskompositionen zum Musikalischen Kuntsgewerbe herabgesunken . Bachs Werk – Alfred Dürr spricht zu Recht von einem* **"Geniewerk , wie es auch großen Meistern nur selten gelingt und mit dem der Zweiundzwanzigjährige alle seine Zeitgenossen mit einem Schlage weit hinter sich läßt"** *– ragt dadurch weit über den Durchschnitt hinaus , daß es mit der Gruppierung der Texte und der instrumentalen Zitierung des Liedes zum gesungenen Bibeltext eine ausdruckstarke Schichtung erhält .Was gattungsmäßig eine lange geübte Tradition war , erfuhr in der konsequenten Durchstrukturierung des Details und der formalen Disposition seine personalistische Prägung . In der Instrumentalbesetzung mit je zwei Blockflöten und Gamben nit Continuo in BWV 106 , Oboe , Fagott , Violine , zwei Violen und Continuo in BWV 131 steht Bach ebenfalls in der älteren (vor allem süddeutschen) Tradition , bei den Streichem die Mittel- und nicht die Violinlage klanglich zu betonen .*

In der Kompositionen der Weimarer Zeit wirkt sich bei Bach erstmals die Kenntnis italienischer Musik aus , vermutlich durch den auch selbst komponierenden Herzog Johan Ernst von Sachsen-Weimar vermittelt , von dem Bach zwei Konzerte für Orgel bearbeitete . Wahrscheinlich brachte der Herzog von seiner Reise in die Niederlande Werke italienischer Komponisten mit , denn bald nach seiner Rückkehr (1714) entstanden Bachs erste Bearbaeitungen von Werken Vivaldis , die erst 1713 im Druck erschienen waren . Auch wird in den Kantaten das in italien ausgeprägte Streichorchester in zunehmendem Maße die Grundlage des Instrumentalparts . 1714 tritt innerhalb des Bachschen Werks der Dichter Erdman Neumeister in Erscheinung , der von nun an den Kantatentypus Bachs grundlegend bestimmte . In gewisser Hinsicht ist von diesem Zeitpunkt an die Geschichte der BachKantate auch die Geschichte des Neumeisterschen Kantatentypus . Erstmals verwendet Bach jetzt die Dacapo-Arie der itialienischen Oper , ebenso das Rezitativ , sowohl als Secco (nur vom Continuo gestützt) wie auch als Accompagnato (mit Orchesterbegleitung) . ***"Soll ichs kürzlich aussprechen , so siehet eine Cantata nicht anders aus als ein Stück***

aus einer Opera , vom Stylo Rezitativo und Arien zusammengesetzt" *, schreibt Neumeister im Vorwort zu einer Textausgabe früherer Kantaten (1704) .* ***"Was die Arien belanget , sollen selbige........ allemal einen Affect , oder ein Morale , oder sonst was besonders in sich halten . Und hierzu mag man nach eignem Gefallen ein bequem Genus erkiesen . Kann man bei einer Arie das sogenannte Capo , oder den Anfang , in einem vollkommenen Sensu wiederholen , läßt es in der Musik gar nette"*** *(Philipp Spitta) .Neumeisters Kantaten sehen in der Regel zwei Paare von frei gedichteten Rezitativen und Arien vor ; Bach hat vor allem den Schlußchoral hinzugefügt , aber auch gelegentlich im Instrumentalpart Kirchenlieder textlos verarbeitet . Bedeutsam ist seine Ausweitung des Rezitativs durch ariose Einschübe zur Ausdeutung einzelner Wörter oder durch den Abschluß mit einem Arioso .*

Die Beschäftigung mit italienischer Misok eröffnet Bach ein neues Feld der musikalischen Gestaltung . Zur Singstimme treten nur in der Arie oftmals obligate Instrumente , deren Auswahl und Verwendung zunehmend an symbolischer Bedeutung gewinnen . IN BWV 182 wechseln die Instrumente noch häufig , in der Pfingskantate ***Erschallet , ihr Lieder*** *BWV 172 (1714) verwendet Bach drei Trompeten und Pauken im Orchester , die Arie* ***"O heiligste Dreifaltigkeit"*** *ist mit Baß , drei Trompeten und Continuo besetzt ,wobei die Tonsymbolik der Instrumente in Verbindung mit signalhafter Motivik im christlichen Sinne umgedeutet ist . Rezitativ und Arie in Bachs Kantaten verlangen in hohes Maß an Virtuosität von Sängern und solistischen Instrumentalisten , gelegentlich auch der Continuospieler , und beziehen neben der instrumentalen Symbolik auch die motivische und figurenmäßige mit ein . Bereits in* ***Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*** *, BWV 18 , eine der frühesten Kantaten nach einem Text von Neumeister , werden im Rezitativ einzelne Wörter tonsymbolich ausgedeutet .*

Indem Bach sich den Anregungen der italienischen Musik öffnete und sie seinem Ausdruckswillen anverwandelte , fand er noch micht gleich zu jener reifen Ausgewogenheit der Leipziger Kantaten , in denen jeweils ein Rezitativ einer Arie oder einem Duett vorausgeht . In den frühen Kantaten gibt es mehrfach die Reihung von Arien ohne Rezitative als Zwischenglieder (z.B. BWV 182 , 172 , 12) , aber auch die Reihung von Rezitativen (BWV 18) , daneben kennt er , seitdem er den Typus der Neumeister-Kantaten praktiziert , den regelmäßigen Wechsel von Rezitativ und Arie (BWV 61 und in der Solokantate BWV 199) . Die Klärung der formalen Gesamtdisposition , oftmals verbunden mit einer symmetrischen Anordnung der Sätze um einen zentralen , ist für viele Leipziger Kantaten charakteristisch . Ein anders wichtiges Gestaltungsmittel der formalen Gliederung ist die Rahmung von ein oder zwei Paaren von Rezitativ und Arie (oder Duett) durch einem freien Satz am Anfang und den Schlußchoral . Da Bach in Leipzig einen guten Chor zur Verfügung hatte , gewinnen vor allem die Eingangschöre an Bedeutung und formales Vielfalt . Satztypen der Instrumentalmusik

werden abgewandelt und als Sätze mit Chor für die Kantate umgedeutet . Die schon in Weimar symbolisch verwendete Form der französischen Overtüre zu der Kantate ***Nun komm , der Heiden Heiland*** *, BWV 61 , geschrieben für den ersten Adventsonntag (Beginn des Kirchenjahres) , wird z.B.in BWV 20 und 97 wieder augegrriffen . Gleichsam ein Violinkonzertsatz ist der Eingangschor zu* ***Christ unser Herr zum Jordan kam*** *, BWV 7 (1724) , wenn man die von der Solovioline begleiteten Choralabschnitte mit den Soloepisoden und die instrumentalen Zwischenstücke mit den Tuttiteilen eines Konzerts vergleicht . Auffallend ist dabei die Ähnlichkeit in der figurenmäßig-violintypischen Anlage der Violinpartie mit dem Solopart im ersten Satz von Bachs Violinkonzert a-moll .*

Als Bach mit der Komposition von Kantaten begann , war die Choralbearbeitung in Kantaten kaum mehr üblich . Der alte Buxtehude führte seine Art der Kantaten zu Ende , jüngere Komponisten lösten sich zuhnemend vom Kirchenlied , um in freieren Formen und selbstgeschaffenen Melodien zu neuen Texten ihre Vorstellungen zu verwirklichen . Das Kirchenlied blieb in der Komposition fast nur noch Grundlage entsprechender Orgelmusik . Dagegen gibt es in der mitteldeutschen , speziell auch in der Leipziger Tradition des 17. und frühen 18 . Jahrhunderts zahlreiche Beispiele dafür , daß wegen der über Jahrzehnte feststehenden Predigttexte Prediger oftmals auch das Sonntagslied der Predigt zugrunde legten ; es ist wahrscheinlich , aber nicht nachsweibar , daß Bach mit einem Theologen in der Wise zusammenarbeitete , daß bei dem fast vollständingen Jahrgang der Choralkantaten , die dem jeweiligen Sonntagslied gelten , der Liedpredigt die musikalische Ausdeutung zugeordnet wurde . An den Choralkantaten wird in besonderer Weise Bachs Verhältniss zur Tradition uund zugleich seine eigene Ausweitung traditioneller Formtypen deutlich . Noch aus der Mühlhausener Zeit stammt ***Christ lag in Todes Banden*** *BWV 4 . Das Werk ähnelt formal Buxtehudes Choralkantaten , indem nach einem kurzen einleitenden Sinfonia Strophe für Strophe mit wechselnder Besetzung komponiert ist . Im Gegensatz zu Buxtehude verzichtet Bach auf der Ritornelle zwischen den Strophen , fügt aber in der ersten Strophe dem motettischen Satz des Chores eine in sich lebendige kontrapunktische Schicht nach Art der Orgelpartiten des späten 17 . Jahrhunderts hinzu . In der übrigen Strophen ist die Liebmelodie sehr deutlich beibehalten , wenn auch der Satztyp von Strophe zu Strophe wechselt . In* ***Lobet dem Herren*** *BWV 137 wird noch einmal der originale Liedtext durch alle Strophen beibehalten , doch is Bach in dieser Leipziger Kantate mit der Melodie sehr viel freizügiger umgegangen und hat dabei einzelne Strophen zu arienhaften Sätzen mit obligaten Instrumenten umgestaltet . In Ahnlehnung an den Neumeisterschen Kantatentypus nach Bibeltexten wird für die Leipziger Choralkantaten die Beibehaltung des Originaltextes der ersten und letzten Liedstrophe zur Regel , während die Mittelstrophen für Rezitative und Arien umgedichtet*

*werden .Während Rezitative , Arien und Schlußchoral den entsprechenden Sätzen in Kantaten nach anderen Texten entsprechen , ist die musikalische Gestaltung der ersten Textstrophe von Interesse . Der Eingangschor von **Herr Christ , der einge Gottessohn** BWV 96 zeigt den von Bach bevorzugten Typus : Die Liedmelodie wird von einer Chorstimme (hier : Alt) gesungen , zu der die übrigen Stimmen polyphon geführt sind und einzelne Wörter tonsymbolisch ausdeuten , aber motivisch von Cantus firmus frei sind . Der Chorsätz ist eingebunden in einen in sich selbständigen Orchestersatz , der die Zwischenspiele zwischen den einzelnen Choralzeilen liefert . Gattungsmäßig leitet sich dieser Satztyp vom Choralvorspiel und Orgelchoral ab , mit enderen Worten , Bach hat die Tradition des Orgelchorals auf die Kantate übertragen und ausgeweitet , denn der Chorsatz ist im Sinne des 16. und frühen 17. Jahrhunderts eine in sich selbständige Liedmotette .*

*In **Wachet auf , ruft uns die Stimme** BWV 140 (1731) ist vom Lied her Christus der Bräutigam und die Seele (des Gläubigen) die Braut . Mit dem Eingangschor als Choralfantasie , in einer ähnlichen Übertragung , wie sie oben geschildert wurde , dem vierten Satz als Tenor-Arie (Lied) und dem Schlußchoral (7.Satz) sind alle Textstrophen beibehalten . Ergänzend dazu sind im Sinne des Dialogs Texte aus dem Alten und Neuen Testament für die Rezitative (Nr. 2 , 5) und Duette (Nr. 3 , 6) herangezogen worden . Der Dialog als musikalische Gattung wurde 1644 von Andreas Hammerschmidt eingeführt und diente vorzugsweise der personifizierten Darstellung religiöser Gegebenheiten , insbesondere dem Gespräch Cottes mit dem Menschen (Seele) . Bemerkenswert sind die beiden Duette der Kantaten **Wenn kömmst du , mein Heil** verbindet das Heilsverlangen des Gläubigen in der melodisch-ausdrucksmäßigen Haltung , wie sie auch in der großen Arie **Erbarme dich** aus der Matthäus-Passion enthalten ist und mit der das Duett auch die Violine als Soloinstrument gemeinsam hat , mit dem Typus des Liebesduetts der barocken Oper . Im zweiten Duett **Mein Freud ist mein** ist der Affekt erfüllter Liebessehnsucht (mit Oboe als solistischem Instrument) zu einem introvertierten Lienesduett geworden ; Bach bediente sich in beiden Fällen der damals voll ausgereiften Formtypen der Oper , gab aber beiden Duetten durch seinem vertieften Ausdruck uns die Wahl der obligaten Instrumente einen zusätzlichen symbolischen Sinn , denn die obligate Violine steht bei ihm stets im Zusammenhang mit dem Menschen , die Holzbläser im Zusammenhang mit dem Göttlichen,. Die Kantate **Ich geh und suche mit Verlangen** BWV 49 ist von Bach selbst als Dialogus bezeichnet , Christus (Baß) als Bräutigam , die Seele (Sopran) als Braut . Der Schlußschatz der Kantate basiert auf der siebten Strophe der Liedes **Wie schön leuchtet uns der Morgenstern** , das Philipp Nicolai 1599 als **Ein geistliches Brautlied** im Anhang an eine längst vergessene Erbaungsschrift veröffentlich hatte , zusammen mit **Wachet auf , ruft uns die Stimme** . Im beiden Kantaten ist Bach dem textlich-teologischen Sujet gefolgt und hat durch die sinngemäße Übertragung des*

Liebesduetts und diesen Verinnerlichung eine neue Dimension des Ausdrucks gewonnen .

In den Kantaten Bachs ist die Verwendung von Soloinstrumenten bemerkenswert , die vielfach mit den praktischen Möglichkeiten in Wechselwirkung stehen . So sind die ab 1726 auftretenden obligaten Orgelpartien für den damals sechzehnjährigen Friedemann gedacht . Als Trompeter stand der berühmte Ratsmusiker Reiche zur Verfügung . Während Bach in Köthen die ersten konzertanten Werke für Traversflöte schrieb (h-Moll Suite , 5. Brandenburgisches Konzert) , verwendete er in Leipzig zunächst nur Blockflöten , ab 1724 und dann häufiger die Traversflöte . Offenbar hatte er einen geeigneten Spieler gefunden . Darin wie in der Besetzung mit ausgefallenen Instrumenten (Oboe da caccia , das auf Bachs Anregung mit einer fünften Saite ausgestattete Violoncello piccolo , dessen Partien auch auf der von Bach selbst entworfenen Viola pomposa ausführbar sind z.B. in BWV 6 , 41 , 49 , 180) zeigt sich sein Interesse für Neues , aber auch sein eminent praktisches Denken . Einige Kantaten enthalten als Einleitung einen Instrumentalsatz , der oft auf ein Vorbild aus eigenen Solokonzerten , auf andere Sätze (z.B. aus das Präludium der Partita E-dur für Violine solo in BWV 29) oder allgemein auf die Idee des Konzertanten zurückgeht .

Die Vielfalt in Bachs Kantatenwerk ist im vokalen wie im instrumentalen Bereich nach einer Zeit des Lernens und des Sammelns von Erfahrungen nicht so seir eine Frage der Entwicklung im Sinn des Verbesserns , sondern beruht auf der Entfaltung von zahlreichen Form- und Ausdrucksmöglichkeiten , der Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition und dem international Neuen . Es ist Teil der Größe Bachs , daß die Kantaten über den Auftragscharakter hinausweisen und sich darin trotz aller Rücksichten auf die praktischen Möglichkeiten eine künstlerische Freiheit bewahren .

BWV 031 – 00 – BIOGRAPHISCHE DATEN

Gehört dem Weimarer Kantatejahrgang von 1715 an , für den ***Salomo Franck*** *die Textdichtung und* ***Bach*** *jeden vierten Sonntag eine Komposition zu liefem hatten . Der Textverlauf ist typisch für* ***Francks*** *mystische Neigungen :Der Osterjubel des Anfangs kehrt sich gegen das Ende in die Sehensucht des Christen nach Vereinigung mit Jesus und damit nach dem Anbruch der “letzten Stunde” –*

Der musikalische Schwerpunkt liegt , wie häufig , auf dem Eingangschor (Satz 2) , der nicht wie in späteren Kompositionen ***Bachs*** *durch Kombination mit einer konzertanten Instrumentaleinleitung als* ***Einheitsabaluf*** *(****Heinrich Besseler)*** *geformt ist , sondern vielmehr durch eine eigenthematische Sonata (Satz 1) vorbereitet wird , im dann , dem Reihungsprinzip der Motette folgend , einzelne Textgruppen in kontrastierender Satzweise vorzutragen (Zeile 1-2 : Chorfuge , 3-4 : Wiederholung der Chorfuge , 5-6 : Adagio überwiegend homophon , nochmals 6 : Allegro , Kanongeflecht ; danach instrumentale Reprise des fugischen Anfangs) .*

*Aus den folgenden Sätzen ist besonders die dritte Arie (****Letzte Stunde , broch herein****) erwähnenswert :Zur konzertierenden Oboe und dem Solosopran tritt die Choralmelodie* ***Wenn mein Stündlein vorhanden ist*** *im Streicherunisono . Dieses Choralzitat , dessen inhaltliche Beziehung zum Gesangstext offen zutage liegt , symbolisiert die versamelle Gemeinde , die sich die Bitte des Sopranisten zu eigen macht ; es bereitet aber zugleich den Schlußchoral vor , die letzte Strophe desselben Liedes , der zwar in schlichten Chorsatz , jedoch aufgehellt durch eine hochliende instrumentale Obligatstimnme , dem Werk einen verhaltenen , aber dennnoch freudigen Abschluß gibt .*

Bachs *hat diese Kantate besonders prächtig instrumentiert und darin liegt ein auffürungpraktisches Problem für die Gegenwart . In* ***Weimar*** *folgt* ***Bach*** *nämlich noch der älteren Praxis , in der der Aufführung der Stimmton der Orgel , der* ***Chorton*** *auch* ***Cornett-Ton*** *gennant , zurundegelegt wird ; nur die Holzblasinstrumente , die im* ***Kammerton*** *oder gar im* ***tiefen Kammerton*** *und daher bis zu einer kleinen Terz tiefer standen als die Orgel , mußten eine entsprechend höher notierte Stimme erhalten . Das bedeutete , daß z.B. die vorliegende Kantate mit ihren Holzbläserpartiten in Es – (Kammerton) , im übrigen aber in C-dur (Chorton) als Grundtonart notiert war . Die talsächlicheAufführungstonart mag in der Nähe des heutigen D-dur gelegen haben , während unsere üblichen C-dur Aufführungen die Holzbläser in unerreichbare Tiefen hinabführen und auch für die Sänger bisweilen ungünstig tief liegen .* ***Bach*** *selbst sah sich in* ***Leipzig*** *denselben Problemen gegenübergestellt . Er griff damals zu einer einfachen , aber wening befriedigenden Notlosung , indem er Oboe I und II mit Oboe* ***d’amore*** *besetzte und die übrigen Holzbläser wegließ (die ältere Forschung hat daher zu Umrecht von einer kleineren V****orform*** *gesprochen). Eine restlos befriedigende Wiedergabe läßt sich nur durch Höherstimmen der Streichinstrumente erreichen .*

01 – SONATA

02 – CHOR

Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret!
Uns was sie trägt in ihrem Schoß ,
Der Schöpfer lebt! Der Höchste triumphieret
Und ist von Todesbanden los .
Der sich das Grab zur Ruh erlesen ,
Der Heiligste kann nicht verwessen .

03 – REZITATIV

Erwünster Tag! sei , Seele , wieder froh!
Das A und O ,
Der erst und auch der letzte ,
Den unsre Schwere Schuld in Todeskerker setzte ,
Ist nun gerissen aus der Not!
Der Herr war tot ,
Und sieh , er lebet wieder ;
Lebt unser Haupt , so leben auch die Glieder ,
Der Herr hat in der Hand
Des Todes und der Hölle Schlüssel!
Der sein Gewand
Blutrot bespritzt in seinem bittern Leiden ,
Will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden .

04 – ARIE

Fürst des Lebens , starker Streiter ,
Hochgelobter Gotessohn!
Hebet dich des Kreuzes Leiter
Auf den höchsten Ehrenthron?
Wird , was dich zuvir gebunden ,
Nun dein Schmuck und Edelstein?
Müssen deine Purpurwunden
Deiner Klarheit Strahlen sein?

05 – REZITATIV

So stehe dann , du gottergebne Seele ,
Mit Christo geistlich auf!
Tritt an den neuen Lebenslauf!
Auf! Von des Todes Werken!
Laß , daß den Heiland in der Welt , an deinen Leben merken[a]
Der Weinstock , der jetzt blüht ,

Trägt keine tote Reben!
Der Lebensbaum läßt seine Zweige leben!
Ein Christe flieht
Ganz eilend von dem Grabe!
Er läßt den Stein ,
Er läßt das Tuch der Sünden
Dahinten
Und wil mit Christo lebend sein .

06 – ARIA

Adam muß im uns verwessen ,
Soll der neue Mensch genessen ,
Dr nach Gott geschaffen ist .
Du mußt geistlich auferstehen
Und aus Sündergräben gehen ,
Wenn du Christ Gliedmaß bist .

07 – REZITATIV

Weil dann das Haupt sein Glied
Natürlich nach sich zieht ,
So kann mich nichts von Jesu scheiden .
Muß ich mit Christo leben
So werd ich auch nach dieser Zeit
Mit Christo wieder auferstehen
Zur Ehr und Herrlichkeit
Und Gott in meinem Fleische sehen .

08 – ARIE

Letzte Stunde , brich herein ,
Mir die Augen zuzudrücken!
Laß mich Jesu Freudenschein
Und sein helles Licht erblichen
Laß mich Engeln ähnlich sein!

09 – CHORAL

So fahr ich hin zu Jesu Christ ,
Mein Arm tu ich austrecken ;
So schlaf ich ein und ruhe fein ,
Kein Mensch kann mich aufwecken ,
Denn Jesus Christus , Gottes Sohn ,
Der wird die Himmelstür auftun ,
Mich führn zum ewgen Leben .

COLECCIÓN DE CANTATAS

DE

J . S . BACH

CANTATA BWV 031

2’ EDICION

TEXTOS EN ESPAÑOL

***PAGINAS* : 017 – 025**

EVOLUCION MUSICAL DE BACH EN LAS CANTATAS

Autor del original *: Gerhard Schumacher .*

Traducción (del texto francés) *: Antonio Armendáriz .*

La producción de Cantatas de Bach depende , por lo que se refiere a la repartición de las obras , de las tareas que correspondían al músico en los diversos puestos que ocupó ; desde el punto de vista musical , varía según el interés sentido por Bach en tal o cual compositor contemporáneo , así como a las circunstancias prácticas de ejecución musical .

Mientras fue organista en **Mühlhausen** *(1707 /1708) y en la corte de* **Weimar** *(1708 / 1714) , tuvo que componer en algunas ocasiones Cantatas espirituales o profanas . En* **Weimar** *, a partir de Marzo de 1714 , intervenir en la composición y en la ejecución de una Cantata religiosa cada mes , formaba parte de sus atribuciones de* **Konzertmeister** *., mientras que en el período de 1717 a Abril de 1723 , donde fue Maestro de Capilla en la corte calvinista de* **Coethen** *, compuso únicamente unas Cantatas de homenaje ; el culto reformado adoptado por el Príncipe no admitía las Cantatas de iglesia . Solamente cuando asumió sus funciones de* **Kantor** *en Santo Tomás de* **Leipzig** *, fue cuando Bach tuvo la obligación de ofrecer una Cantata cada domingo (exceptuando los Domingos 2º , 3º y 4º de Adviento y durante la Cuaresma) , así como en las festividades de S . Juan , S . Miguel , la fiesta de la Reforma y en las festividades de María . También , solamente en la época de* **Leipzig** *es cuando comienza a componer sistemáticamente unas Cantatas , constituyendo – si las informaciones suministradas por la necrología son exactas – un fondo de cinco ciclos anuales de Cantatas , correspondientes al año litúrgico . Obrando así , recurría a veces también a unas obras anteriores , de manera que las Cantatas de estos ciclos anuales no vieron todas la luz en* **Leipzig** *. Durante sus dos primeros años de trabajo en* **Leipzig** *, llevó a cabo dos ciclos : el tercero lo repartió entre los años 1725 y 1727 y se completó con unas obras de su primo de* **Meiningen** *, Johann Ludwig Bach . Para los dos últimos ciclos anuales de los cuales hace mención la noticia necrológica , no existen más que unos pocos puntos de referencia : la continuidad cesa antes incluso del año 1730 ; es , al menos , lo que podemos constatar , a partir de las Cantatas llegadas hasta nosotros , pero hasta en los años 1740 Bach compone , de vez en cuando , unas Cantatas aisladas que integra en los ciclos ya existentes .*

Los documentos o relatos de la época , relativos a las ejecuciones de las obras informan a este respecto . Es así como la Cantata **BWV 140 , Wachet auf , ruft uns die Stimme** *, escrita para el Domingo XXVII después de la Trinidad (tiempo ordinario) , fue colocada en el ciclo anual de las Cantatas , con coral inicial . Durante el tiempo que Bach residió en en* **Leipzig** *, únicamente el año 1742 presenta una vez más un número tan grande de Domingos después de la Trinidad. Reorganizó en Cantatas de iglesia algunas de sus Cantatas profanas o bien les tomó prestadas diversas arias o coros , para los cuales hizo escribir unos textos en conformidad con los sentimientos expresados por la música . De este modo , el coro de entrada* **Jauchzet , frohlocket** *, del* **Oratorio de Navidad** *(Cantata para el primer día de*

Navidad) , retoma el coro inicial ***Tönet , ihr Pauken , Erschallet Trompeten*** *de la Cantata de aniversario* ***BWV 214*** *.*

Dos de las más antiguas Cantatas de Bach conservadas , como son ***Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu dir (BWV 131)*** *y el* ***Actus Tragicus (Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit , BWV 106)*** *, difieren esencialmente de las Cantatas posteriores . Las dos consisten en breves episodios que se encadenan unos con otros , los números de solista deben ser considerados más como ariosos que como arias ; los recitativos no existen . Es que los géneros que han servido de modelos en estas composiciones no son las Cantatas de Buxtehude (como es el caso de la Cantata* ***BWV 4*** *, sobre la cual volveremos) , sino el concierto espiritual y un motete .*

El ***Actus Tragicus*** *, compuesto para una ceremonia fúnebre , sorprende por la elección de los textos : citas del Antiguo y del Nuevo Testamento se agrupan y oponen en el canto , de manera que los elementos se interpretan recíprocamente . En numerosas obras fúnebres , que vieron la luz en esta época de* ***Sajonia y Turingia*** *, un proceso parecido se ha degradado hasta convertirse en un vulgar artificio musical . Pero la Cantata de Bach – a propósito de la cual habla Alfred Dürr con el justo título de* ***una obra genial , tal que raramente tendrían éxito los grandes maestros y con la cual , el joven músico de veintidós años deja de un golpe a todos sus contemporáneos muy por detrás de él*** *(Kantaten II , pàg. 611 y siguientes) – se eleva muy por encima de la media por la fuerza expresiva de la superposición de textos y la citación instrumental del canto .Lo que era , en este género , una vieja tradición , recibe un sello personal en la estructuración infinitamente elaborada en los detalles y en la forma . Con una distribución instrumental , que comprende dos flautas de pico y dos violas de gamba con continuo , en la Cantata* ***BWV 106*** *o , incluso , oboes , fagot , violín , dos contraltos y continuo , como en la Cantata* ***BWV 131*** *, Bach se sitúa también en esta tradición (propia sobre todo de la Alemania del Sur) , en la cual es el registro intermedio (contralto / tenor) y no el superior de los instrumentos de cuerdas el que se realza .*

Las composiciones que datan de la época de ***Weimar*** *revelan , por primera vez , en el caso de Bach , su conocimiento de la música italiana , transmitida posiblemente por el duque Johann Ernest , de* ***Sajonia-Weimar*** *, también compositor en sus ratos libres y de la cual Bach arregló para órgano dos conciertos . El duque trajo , verosímilmente , de una viaje a los Países Bajos ,unas obras de compositores italianos , pues fue poco después de su vuelta (en 1714) , cuando nacieron las primeras transcripciones efectuadas por Bach de unas obras de Vivaldi , impresas sólo en 1713 . Es bajo este punto de vista cuando la orquesta de cuerdas constituye una vez más , en las Cantatas , el fundamento esencial de la parte instrumental . En 1714 aparece en la producción de Bach el poeta* ***Erdmann Neumeister*** *quièn , en adelante , determina de modo decisivo el tipo mismo de la Cantata de Bach . En algunos aspectos , la historia de la Cantata de Bach es , desde entonces también , la historia del tipo de Cantata forjado por* ***Neumeister*** *. Bach utiliza ahí por primera vez el aria "da capo" de la ópera italiana , así como el recitativo , tanto "secco" (con acompañamiento exclusivo de continuo) , como "accompagnato" (con orquesta) .* ***Si tengo que expresarme brevemente , una Cantata no es otra cosa , en cuanto a la forma , que un fragmento de ópera , hecho de estilo recitativo y de aria*** *, declara Neumeister en el prefacio de una*

recopilación de textos de sus primeras Cantatas .... **en lo que respecta a las arias , estas deben .... poseer siempre un sentimiento , o una moral o cualquier otra cosa que les sea propia . Y a este efecto , cada uno puede escoger a su antojo lo que le convenga . Si se puede repetir en un aria , sin que el texto pierda su sentido , es de muy buen efecto musical** , (extraído de Spitta , página 467 y siguientes) . Las Cantatas de Neumeister prevén , por regla general , dos grupos de recitativo y aria de inspiración literaria ; el papel de Bach ha consistido principalmente en añadir el Coral final , pero a veces también en explotar en la parte instrumental , sin utilizar palabras , unos himnos religiosos . Importante y significativa es la forma en la cual alarga los recitativos por medio del arioso , bien sea intercalado para interpretar una palabra-clave bien sea desarrollado al final .

El descubrimiento y el estudio de la música italiana abrieron a Bach nuevos horizontes . En la parte cantada vienen a añadirse , en lo sucesivo , muy a menudo , unos instrumentos obligados , cuya elección y utilización ganan cada vez más en significación simbólica . En la Cantata **BWV 182** , los instrumentos alternan aún frecuentemente ; en la Cantata de Pentecostés **BWV 172 Erschallet , ihr Lieder (de 1714)** , Bach utiliza tres trompetas y timbales en la orquesta y el aria **O heiligste Dreifaltigkeit** está escrita para bajo , tres trompetas y continuo : el simbolismo sonoro de los instrumentos ligado a la fanfarria parece revestirse de una significación cristiana . El recitativo y el aria de las Cantatas de Bach requieren un alto grado de virtuosismo por parte de los cantores y de los instrumentistas solistas , a veces también de los ejecutantes del continuo y encierran , además del simbolismo instrumental , un simbolismo temático y figurativo . En la Cantata **BWV 18 , Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt** una de entre las primeras compuestas sobre un texto de Neumeister , diversas palabras del recitativo son ya objeto de un comentario explicativo recurriendo al simbolismo musical .

Al abrirse a las ideas y a la inspiración de la música italiana y uniéndolas , por un proceso de asimilación a sus propias necesidades expresivas , Bach no llega de golpe al equilibrio y a la madurez de las Cantatas de **Leipzig** , en las cuales un aria o un dúo van siempre precedidas por un recitativo . En las primeras composiciones del género , se encuentra a menudo una sucesión de arias desprovistas de recitativos de transición (**BWV 172 , 182 , 12**) sino también una sucesión de recitativos (**BWV 18**) ; Bach practica también , después del tipo de Cantata puesto a punto por Neumeister , la alternancia regular recitativo-aria (**BWV 6**) y la Cantata de solista (**BWV 199**) .

La clasificación de la estructura formal del conjunto unida a menudo a una simetría de los números alrededor de una pieza central , es un aspecto característico de las Cantatas de **Leipzig** . Otro medio importante para la articulación de la forma consiste en encuadrar uno o dos grupos de recitativo-aria (eventualmente un dúo) , por un número de forma libre en la introducción y por el coral final . Habiendo dispuesto Bach en **Leipzig** de una excelente coral , son sobre todo los coros de obertura los que ganaron en esta época en envergadura y en diversidad formal . Ciertas formas procedentes de la música instrumental se ven modificadas para convertirse en trozos con coro , pasando al género de la Cantata . La forma de obertura francesa , ya utilizada simbólicamente en **Weimar** para la Cantata del primer Domingo de Adviento (que marca el comienzo del año litúrgico) **BWV 61 ,Nun komm , der Heiden Heiland** , es retomada , por ejemplo , en las Cantatas **BWV 20 y BWV 97** . El

Coro de entrada de la Cantata **BWV 7 ,Christ unser Herr , zum Jordan kam ,** (**1724**) , es , por así decirlo , un movimiento de concierto de violín , si se le comparan respectivamente las secciones con coro y violín solo y las secciones orquestales intermedias con la alternancia entre los pasajes "tutti" y "solo" de un concierto . Uno se siente sorprendido , a este propósito , por la semejanza de esta parte de solo , en su estilo figurativo típicamente violinístico , con la parte solo del primer movimiento del **Concierto para violín en La menor** , de Bach .

Cuando Bach se puso a componer Cantatas , la paráfrasis de Coral en el seno de la Cantata era poco corriente . El viejo Buxtehude había llevado a término su tipo de Cantata , los compositores más jóvenes se separaban cada vez más del himno o del Coral , para realizar , en unas formas más libres y unas melodías nuevas que inventaban sobre unas palabras nuevas , sus propias concepciones . En la composición musical , el himno no era propiamente más que el fundamento de la música de órgano correspondiente . Se encuentra , en cambio , en la tradición de la Alemania central y especialmente en la tradición de **Leipzig** desde el siglo XVII y comienzo del siglo XVIII , numerosos ejemplos que muestran que los predicadores tomaban a menudo el himno dominical como base de su prédica y esto porque los textos de las prédicas permanecían invariables durante decenas de años ; es probable , sin que se pueda demostrar , que Bach , en colaboración con un teólogo , trabajó de manera que en casi todas las Cantatas con coral inicial de un ciclo anual , basadas en el mismo himno dominical , la música correspondía a la categoría del sermón sobre este himno . Las Cantatas con coro inicial revelan con una claridad particular las relaciones de Bach con la tradición y , al mismo tiempo , la forma en la cual desarrolló y estudió los tipos tradicionales . La Cantata **BWV 4 Christ lag in Todes Banden** , data todavía de la época de **Mülhausen** . La obra se parece formalmente a las Cantatas de Coral Buxtehude por la forma en la cual , después de una breve sinfonía de introducción , cada estrofa está compuesta por una formación diferente . A raíz del encuentro con Buxtehude , Bach renuncia al "ritornello" entre las estrofas , pero en la primera estrofa , añade en el estilo motete del coro un recurso contrapuntístico bastante vivo , a la manera de las partitas de órgano de las primeras décadas del siglo XVII . En las otras estrofas , la melodía del himno es claramente identificable , incluso si el tipo de escritura varía de una estrofa a la otra . En la Cantata **BWV 137 , Lobet den Herren** , el texto original del himno se mantiene una vez más tal cual en todas las estrofas , pero Bach ha usado de ella con infinitamente más libertad en esta Cantata , transformando ciertas estrofas en trozos de tipo aria y con instrumentos obligados . Sobre el modelo del tipo de Cantata de Neumeister , inspirado en las Sagradas Escrituras , las Cantatas con Coral inicial de **Leipzig** se construyen de forma general , conservando las palabras de la primera y última estrofa dèl himno , mientras que las estrofas intermedias se reorganizan en recitativos y arias . Mientras que los recitativos , las arias y el coral final son análogas en cuanto al número de Cantatas sobre otros textos , las composiciones sobre la primera estrofa del texto presentan un interés particular . El coro de entrada de la Cantata **BWV 96 , Herr Christ , der einige Gottessohn** , ofrece el tipo de composición más empleado por Bach ; la melodía del himno es interpretada por una voz del coro (aquí una contralto) , con la cual las otras voces están dirigidas en polifonía y comentan , por medio del simbolismo musical algunas palabras aisladas, pero

son , por sus motivos , independientes del "cantus firmus" . La composición para coro se incorpora en un trozo orquestal autónomo en sí , que proporciona igualmente los interludios entre los versículos del coral . Genéricamente , este tipo deriva del preludio de Coral y del Coral de órgano ; dicho de otro modo , Bach ha transferido a la Cantata la tradición del Coral de órgano y la ha desarrollado ; pues el coro es un motete independiente escrito sobre el tema de un himno , en el sentido en que se comprendía este género al fin del siglo XVI y al comienzo del siglo XVII .

*En la Cantata **BWV 140 , Wachet auf , ruft uns die Stimme , de 1731** , Cristo es , según las palabras del himno , el novio y el alma (del creyente) la novia . Con el coro de entrada tratado como fantasía de Coral , en una transcripción análoga a la descrita anteriormente , con el **Nº 4** constituido por un aria de tenor (himno) y con el Coral final (Nº 7) , se han conservado todas las estrofas del texto : a título de complemento se ha recurrido , en el espíritu de diálogo , a unos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento para los recitativos (Nº 2 y Nº 5) y los dúos (Nº 3 y Nº 6) . El diálogo , como género musical , fue introducido en 1644 por Andreas Hammerschmidt y servía de referencia en la representación personificada de datos religiosos , muy particularmente en la conversación de Dios con el alma humana . Los dos dúos de la Cantata son notables : **Wenn kömmst du , mein Heil** une al tipo de dúo de amor de la ópera barroca , la aspiración del creyente a la salvación sobre un tono melódico y expresivo que es igualmente el de la gran aria **Erbarme dich** de la **Pasión según San Mateo** , con la cual tiene en común el violín solo . En el segundo dúo **Mein Freund ist mein** ; el sentimiento de amor ardoroso saciado – con oboe como instrumento solista – se ha convertido en un dúo de amor introvertido ; en los dos casos , Bach se ha servido de unas formas de ópera que estaban por esta época perfectamente a punto , pero gracias a su profundización en la expresión y a la elección de los instrumentos obligados , ha conferido a los dos dúos un sentido simbólico suplementario , pues el violín obligado está siempre unido en su caso al ser humano ; por el contrario , las maderas al principio divino . La Cantata **BWV 49 , Ich geh und suche mit Verlangen** , ha sido calificada de diálogo por el mismo Bach , que ha hecho de Cristo (bajo) y del alma (soprano) el novio y la novia . El número final de la Cantata reposa en la 7ª estrofa del himno **Wie schön leuchtet der Morgenstern** , publicado en 1599 bajo el título **Ein geistliches Brautlied** (canto nupcial espiritual) , con **Wachet auf , ruft uns die Stimme** en apéndice de un tratado de edificación (buen ejemplo) , caído en el olvido desde hace mucho tiempo . En las dos Cantatas , Bach ha seguido el tema teológico del texto y ha obtenido por la analogía del dúo de amor y de la interiorización de éste , una nueva dimensión expresiva .*

*La utilización de los instrumentos solistas en las Cantatas de Bach es notable , no cesando éstos de alternarse según las posibilidades prácticas de las cuales disponía el músico . Es así como las partes de órgano obligado que se presentan a partir del año 1726 , estaban destinadas al joven Friedmann , que entonces tenía 16 años . Bach disponía del concurso del célebre músico municipal Reiche como trompeta . Mientras que Bach , en **Coethen** , escribió las primeras obras concertantes para flauta travesera (**Suite en MI menor , Concierto de Brandenburgo Nº 5**) , en **Leipzig** no utilizó más que flautas de pico a partir de 1724 y , a continuación , más a menudo , la flauta tavesera , habiendo encontrado un ejecutante conveniente . En esto , como en las*

formaciones que comportan instrumentos que se salen de lo común – oboe ***da caccia** , **violoncello piccolo** , provisto de una quinta cuerda por sugerencia de Bach y cuyas partes son igualmente ejecutables sobre la **viola pomposa** , concebida también por Bach (ejs.; **BWV 6 , 41 , 49 , 180**) , se muestra su interés por la novedad , pero también su espíritu eminentemente práctico .*

*Algunas Cantatas contienen , a guisa de introducción , un número instrumental , cuyo modelo proviene de sus propios conciertos de solista , de otras composiciones (por ejemplo , el **Preludio de la Partita en Mi mayor** para violín solo en la Cantata **BWV 29**) o más generalmente , del principio concertante .*

La multiplicidad y la riqueza que caracterizan , tanto en el dominio vocal como instrumental , las Cantatas de Bach , no son , después de un período de aprendizaje y de maduración de experiencias , una cuestión de desarrollo en el sentido de perfeccionamiento ; descansan más en el despliegue de numerosas posibilidades formales y expresivas , a partir de una reflexión crítica sobre las tradiciones musicales y de una apertura a la renovación internacional .

Octubre de 2006 .

BWV 031 – 00 – DATOS BIOGRAFICOS

*Forma parte del año de Cantatas de **Weimar** de 1715 , para la cual , **Salomo Franck** debía proporcionar los textos y **Bach** una composición cada cuatro domingos . La concepciópn poética es típica de de las tendencias místicas de Franck : el júbilo pascual del comienzo cede su sitio al final a la aspiración del cristiano de unirse a Jesús , y por lo tanto a ver llegar su última hora .*

*El coro de introducción (Nº 2) sobre el cual cae , como ocurre frecuentemente , el peso principal de la composición , no forma aquí un **desarrollo unico (Heinrich Besseler)** con la introduccion instrumental concertante ; preparada por una sonata (Nº 1) , de temática diferente , trata cada parte del texto en una escritura que hace contrastar , siguiendo el principio de alternancia del Motete , el coro fugado (Versículos 1-2) , su repetición (versículos 3-4) , un adagio esencialmente homófono (versículos 5-6) , un allegro en canon (versículo 6) y el restablecimiento instrumental de la fuga inicial .*

*Entre los números siguientes , el aria tercera **Letzte Stunde , brick herein** (Llega pues , última hora , punto 8) , merece mención particular : al oboe concertante y a la soprano , en solo , hace contrapunto en las cuerdas la melodía del Coral **Wenn mein Stündlein vorhanden ist** (Cuando llegue mi úlima hora) al unísono . Exta cita , en relación evidente con el texto de la parte **solo** , simboliza a la comunidad reunida , haciendo auya la oración de la soprano ; prepara al mismo tiempo el coral final sobre la última estrofa del mismo cántico y cuya simple armonización está iluminada por una parte instrumental obligaa en el agudo , lo que da una nota de alegría a la atmósfera contenida de la conclusión .*

*La instrumentación particularmente rica de esta cantata crea en la actualidad un problema de ejecución : **Bach** sigue todavía en **Weimar** la vieja costumbre , según la cual , se cantaba según el diapasón establecido por el órgano , llamado **tono de coro** o **tono de corneta** , mientras que las partituras de las maderas , que estaban en **tono de cámara** , es decir , en **tono de cámara grave** , por lo tanto hasta una tercera menor por debajo del órgano , debían ser transpuestas en consecuencia , de suerte que la presente cantata estaba dispuesta en Mi bemol para las maderas , pero en Do mayor para el resto . El tono real parece haberse aproximado al Re mayor actual , y nuestras ejecuciones habituañes en Do mayor obligan a las maderas a descender a una grave inaccesible y crean en los cantores algunas dificultades de tesitura . **Bach** se ha visto enfrentado en **Leipzig** a los mismos problemas . Echó mano de una solución simple , pero poco satisfactoria , atribuyendo las partituras de los oboes I y II a unos **oboes d'amore** y suprimiendo las otras maderas (lo que llevó a los musicólogos de otros tiempos a hablar injustamente de una **version anterior** reducida) . No se puede alcanzar una realización satisfactoria mas que ajustando más arriba los instrumentos de cuerdas*

01 – SONATA

02 – CORO

¡ El Cielo irradia! ¡ La tierra exulta!
Y con ella todo lo que lleva en su seno ;
El Creador vive! El Altísimo trinfa ,
Liberado de los lazos de la muerte ,
El que había hecho de la tumba su última morada ,
El Santísimo , es imperecedero .

03 – RECITATIVO

¡Día ardientementr deseado! Alma , reencuentra tu alegría!
El Comienzo y el Fin ,
El Primero y también el Último ,
Aquél a quien nuestros graves pecados habían puesto en la prisión de la Muerte ,
Ha sido arrancado al peligro
El Señor estaba muerto
Y he aquí que vive
Si nuestra cabeza vive , los miembros viven también .
El Señor tiene en Su mano ,
La llave de la muerte y del Infierno!
Aquél que en Su sufrimiento amargo
Mancha Su vestido de sangre
Quiere hoy revestirse de ornamentos y honor .

04 – ARIA

Príncipe de la Vida , combatiente valeroso ,
¡Hijo de Dios altamente glorificado!
¿La escalera de la Cruz te eleva , por sí misma ,
Al Trono supremo ?
¿ Lo que antes te habia atado
Va a convertirse para Ti en ornamento y piedra preciosa ?
¿ Tus heridas sanguinolentas deben
Ser los rayos de Tu claridad ?

05 – RECITATIVO

¡ Resucita , pies , alma dedicada a Dios
Espiritualmente con Cristo !
¡Entra en una nueva vida !
¡ Deja bien lejos , detrás de Ti , las obras de la Muerte !
¡ Haz aparecer al mundo que Tu Salvador vive en Ti !
¡ La vid que ahora florece

No lleva racimos muertos ¡
¡ El árbol de la vida produce la vida en sus ramas !
Todo cristiano huye
¡ En todo odia la tumba !
Deja el sudario de los pecados
Y quiere vivir con Cristo .

06 – ARIA

Adán debe perecer en nosotros ,
El hombre nuevo debe nacer ,
Creado a imagen de Dios
Debes resucitar espiritualmente
Y dejar las tumbas del pecado
Si eres miembro de Cristo

07 – RECITATIVO

AsÍ como la cabeza arrastra
Naturalmente los miembros detrás de sí ,
Nada puede , por lo tanto , separarme de Jesús .
Si debo sufrir con Cristo ,
Después de esta vida terrestre resucitaré
También , con Cristo En la majestad y la gloria
Y veré a Dios en mi carne .

08 – ARIA

¡ Llega pues , última hora
Ven a cerrarme los ojos !
¡ Déjame ver el día en que irradia Jesús
Y la viva claridad que Le rodea ,
Déjame convertirme en algo parecido a los ángeles !

09 – CORAL

Así me elevo hacia Jesucristo
Y tiendo hacia El mis brazos ;
Así duermo un sueño apacible
Ningún ser humano puede despertarme
Pues Jesucristo , Hijo de Dios ,
Me abrirá la puerta del Cielo
Y me conducirá a la vida eterna .

COLECCIÓN DE CANTATAS

DE

J . S . BACH

CANTATA BWV 031

2ª EDICION

TEXTOS EN FRANCES

PAGINAS : 027 – 035

L'EVOLUTION MUSICALE DE BACH DANS LES CANTATES

La production de cantates de Bach dépend , pour ce qui est de la répartition des oeuvres , des tâches qui incombaient au musicien dans les divers postes qu'il occupa ; du point de vue musical , elle varie selon l'intérêt porté par Bach à tel ou tel compositeur contemporain , ainsi qu'aux circonstances pratiques de l'exécution musicale . Alors qu'il était organiste à ***Mühlhausen*** *(1707 – 1708) et à la cour de* ***Weimar*** *(1708 – 1714) , il eut à composer en quelques occasions des cantates spirituelles et profaines . A* ***Weimar*** *, à partir du mois de mars 1714 , pourvoir à la musique et à l'execution d'una cantate religieuse chaque mois , faisant partie de ses attributions de* ***Konzertmeister*** *, tandis que dans la période (de 1717 à avril de 1723) oú il fut maître chapelle a la cour calviniste de* ***Coethen*** *, il composa uniquement des cantates d'hommage , le culte réformé adoptè par le Prince n'admettant pas les cantates d'église . Ce fut seulement lorsqu'il prit ses functions de* ***Kantor*** *à* ***Saint-Thomas de Leipzig*** *, que Bach eut l'obligation de donner une cantate chaque dimanche (suf les 2ème , 3ème et 4ème dimanche de l'Avent et pendant la Carême) ainsi qu'à la Saint-Jean , à la Saint-Michel , à la fête de la Réforme et aux fêtes de Marie . Aussi est-ce seulement à l'époque de* ***Leipzig*** *qu'il commence à composer systématiquement des cantates constituant – si les renseigements fournies par le nécrologie sont exacts – un fonds de cinq cycles annuels de cantates correspondant à l'anné liturgique . Ce faisant , il recourt parfois aussi à des oeuvres antérieures , de sorte que les cantates de ces cycles annuels ne virent pas toutes le jour à* ***Leipzig*** *. Durant ses deux premières annés d'exercice à* ***Leipzig*** *, il vient à but de deux cycles , le troisième se répartit sur les annés 1725 à 1727 et se voit completé par des oeuvres de son cousin de* ***Meiningen , Johann Ludwig Bach*** *. Pour les deux derniers cycles annuels dont fait mention la notice nécrologique , il n'existe que peu de points de repère : la continuité cesse avant même l'anné 1730 , du moins à ce que nous pouvons constater d'après les cantates parvenues jusqu'à nous , mais jusque dans les années 1740 Bach compose toujours de temps à autre des cantates isolées qu'il intègre aux cycles deja existants . Les documents ou récits d'èpoque relatifs aux exécutions des oeuvres renseignent à ce sujet . c'est ainsi que la cantate* ***Wachet auf ruft uns die Stimme*** *, BWV 140 , écrite pour le 27ème dimanche après la Trinité de l'année 1731 fut rangée dans le cycle annuel des cantates sur Choral . Durant le temps qu* ***Bach*** *pasa à* ***Leipzig*** *, seule l'anée 1742 présente encore une fois un aussi grand nombre de dimanches après la Trinité . Il remania en cantates d'église quelques-unes de ses cantates profanes ou bien leur emprunta divers airs ou choeurs pour lesquels il fit écrire des paroles en conformité avec les sentiments exprimés par la musique . De*

cette manière , le choeur d'entrée ***Jauchzet , frohlocket*** *, de l.Oratorio de Noël (cantate pour lepremier jour de Noël) reprend le choeur-titre* ***Tönet , ihr Pauken! Erschallet , Trompeten!*** *De la cantate d'aniversaire BWV 214 .*

Deux des plus anciennes cantates de Bach conservées , ***Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu Dir*** *, BWV 131 et* ***l'Actus Tragicus (Gottes Zeit ist der allerbeste Zeit)*** *BWV 106 diffèrent foncièrement des cantates postérieures . Elles consisten toutes deux en breves épisodes s'enchaînant les uns aux autres , les pasajes de solo doivent plutôt éter qualifiés d'ariosi que d'airs , les récitatifs y font entièrement défaut . C'est que les genres ayant servi de modèles a ces compositions ne sont pas les cantates de* ***Buxtehude*** *(comme pour la cantate BWV 4 à laquelle nous reviendrons) meis le concert spirituel et le motet ,* ***l'Actus Tragicus*** *, composé pour une cérémonie funèbre , frappe par le choix de ses textes : citacións de l'Ancien et le Nouveau Testament sont grouppés et opposés au cantique de manière à ce que les éléments s'interprètent réciproquement .Dans de nombreuses musiques funèbres qui virent le jour à cette époque en Saxe et en Thuringie , pareil procédé s'était dégradé jusqu'à devenir un vulgaire artifice musical . Mais la cantate de* ***Bach*** *– a propos de laquelle* ***Alfred Dürr*** *parle à juste titre d'une* ***oeuvre géniale , telle que n'en réussissent que rarement les grand maîtres eux-mêmes et avec laquelle le jeune musicien de vingt-deux ans laisse tout d'un coup tous ses contemporains loin derrière lui*** *(Kantaten II , p.611 sq.) – s'élève , elle , bien au-dessus de la moyenne par la force expressive de la superposition des textes et de la citation instrumentale du cantique . Ce qui était , dans ce genre musical , une tradition très ancienne reçut un cachet personnel dans la structuration infiniment élaborée des détails et dans la forme . Avec uns distribution instrumentale comprenant deux flûtes è bec et deux violes de gambe avec continuo dans la cantata BWV 106 ou encore hautbois , basson ,violon , deux altos et continuo dans la cantate BWV 131 ,* ***Bach*** *se situe , lui aussi , dans cette tradition (propre surtout à l'Allemagne du Sud) , dans laquelle c'est le registre intermédiaire (alto/ténor) et non supérieur des instruments à cordes qui est mis en valeur .*

Les compositions datant de l'époque de ***Weimar*** *révèlent pour la première fois chez Bach sa conaissance de la musique italienne , transmise probablemente par le duc* ***Johann-Ernst*** *de* ***Saxe-Weimar*** *, lui-même compositeur à ses heures et dont* ***Bach*** *arrangea pour l'orgue deux concertos . Le duc rapporta vraisemblablement d'un voyage aux Pays-Bas des oeuvres de compositeurs italiens car ce fut peu après de son retour (en 1714) que naquirent les premières transcriptions effectuées par* ***Bach*** *d'ouvrages de* ***Vivaldi*** *imprimés en 1713 seulement . C'est sous son visage italien que l'orchestre à cordes constitue de plus en plus , dans les cantates , le fondement essentiel de la partie instrumentale . En 1714 apparaît dans la production de* ***Bach*** *le poète* ***Erdmann Neumeister*** *qui , désormais , détermine de manière decisive le*

type même de la cantate de ***Bach*** *. A certaians égards , l'histoire de la cantate de* ***Bach*** *est dès lors aussi l'histoire du type de cantate forgé par* ***Neumeister*** *.* ***Bach*** *y utilise pour la première fois l'aria da capo de l'opéra italien , ainsi que le récitatif ,tant secco (avec continuo seulement) qu'accompagnato (avec orchestre) .* ***S'il me faut m'exprimer brièvement , une cantate n'est pas autre chose , pour la forme , qu'un fragment d'opéra , fait de stylo recitativo et d'airs ,*** *déclare* ***Neumeister*** *dans le préface d'un recueil de textes de ses premières cantates* ***...... en ce qui concerne les airs , ceux-ci doivent ....toujours posséder un sentiment , ou une morale ou quoi que soit d'autre qui leur appartienne bien en propre . Et à cet effect chacun peut choisir à son gré ce qui lui convient . Si l'on peut , dans un air répèter , sans que le texte perde son sens , ce qu'on appelle le capo , ou commencement , cela est d'un très bon effect musical*** *(de Phillip Spita I , pp 467 et suivantes). Les cantates de* ***Neumeister*** *prévoient en règle générale deus groupes de récitatif et air d'inspiration littéraire ; le rôle de* ***Bach*** *a principalement consisté à ajouter le choral final , meis parfois aussi à exploiter dans la partie instrumentale, sans en utiliser les paroles , des cantiques réligieux . Importante et significative est la manière dont il élargit les récitatifs par l'arioso , soit intercalé pour interpreter un mot-clef , soit développé a la fin .*

La découverte et l'ètude de la musique italienne ouvrent à ***Bach*** *de nouveaux horizons . A la partie chantée viennent dorénavant s'ajouter , assez souvent , des instruments obligés dont le choix et l'utilisation gagnent de plus en plus en signification symbolique . Dans la cantate BWV 182 , les instruments alternent encore fréquemment ; dans la cantate de Pentecôte* ***Erschallet , ihr Lieder*** *BWV 172 (1714)* ***Bach*** *utilise trois trompettes et timbales dons l'orchestre et l'air* ***O heiligste Dreifaltigkeit*** *est écrit pour basse , trois trompettes et continuo : le symbolisme sonore des instruments lié à la fanfare se voit revêtir une signification chrétienne . Le récitatif et l'air des cantates de* ***Bach*** *requiérent un haut degré de virtuosité de la part des chanteurs et des instrumentistes solistes , parfois aussi des exécutants du continuo , et renferment en plus du symbolisme instrumental un symbolisme thématique et figuratif . Dans la cantate* ***Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*** *BWV 18 , une de toutes premiéres composées sur un texte de* ***Neumeister*** *, divers mots du récitatif font déjà l'objet d'un commentaire explicatif recourant au symbolisme musical .*

En s'ouvrant aux idées et à l'inspiration de la musique italienne et en les reliant , par un processus d'assimilation , à ses propes besoins expressifs , ***Bach*** *ne parvient pas d'emblée à l'équilibre et à la maturité des cantates de* ***Leipzig*** *, dans lesquelles un air ou un duo sont toujours précédés d'un récitatif . Dans les premières compositions du genre , on trouve souvent une succession d'airs dépourvus de récitatifs de transition (BWV 182 , 172 , 12) , mais aussi une succession de récitatifs (BWV 18) ;**Bach*** *pratique aussi , depuis le type de cantate mis au point par*

Neumeister** , l'alternance régulière récitatif-air (BWV 61 et la cantate de soliste BWV 199) . La clarification de la structure formelle d'ensemble, souvent liée à une symmetrie des numèros autour d'un morceau central , est un aspect caractéristique de nombreuses cantates de **Leipzig** . Un autre moyen important pour l'articulation de la forme consiste à encadrer un ou deux groupes de récitatif – air (éventuellement duo) par un numéro de forme libre en introduction et par le choral final . **Bach** ayant disposé à **Leipzig** d'une excellente chorale , ce sont surtout les choeurs d'ouverture qui gagnent a cette époque en envergure et en diversité formelle . Certaines formes provenant de la musique instrumentale se voient modifiées pour devenir des morceaux avec choeur en passant dans le genre de la cantate . La forme de l'ouverture française , déjà utilisée symboliquement à **Weimar** pour la cantate du premier dimanche de l'Avent (qui marque le début de l'anée liturguique) **Nun komm, der Heiden Heiland** BWV 61 , est par exemple reprise dans les cantates 20 et 97 . Le choeur d'entrée de la cantata **Christ unser Herr zum Jordan kam** BWV 7 (1724) est pour ainsi dire un mouvement de concerto de violon , si l'on compare respectivement les sections avec choeur et violon solo et les sectiones orchestrales intermediaires avec l'alternance entre passages solo et tutti d'un concerto . On est frappé à cet propos de la ressemblance de cette partie du solo , dans son style figuratif typiquemente violonistique , avec la partie solo du premier mouvement du **Concerto pour violon en la mineur ,** de **Bach .

*Lorsque **Bach** se mit à composer des cantates , la paraphrase du choral au sein de la cantate n'était plus guère courante . Le vieux **Buxtehude** avait mené à terme son type de cantate , les compositeurs plus jeunes se dètachaient de plus en plus du cantique ou du choral pour réaliser , dans des formes plus libres et des mélodies qu'ils inventaient sur des paroles nouvelles , leurs propres conceptions . Dans la composition musicale , le cantique n'était pratiquement plus que le fondement de la musique d'orgue correspondante . On trouve en revanche , dans la tradition de l'Allemagne centrale , et tout spécialement dans la tradition leipzigoise des XVIIe et début XVIIIe siécles , des nombreux exemples montrant que les prédicateurs prenaient souvent le cantique dominical pour base de leur prêche , ceci parce que les textes de prêche restaient les mêmes pendant des dizaines d'anées ; il est probable , sans qu'on le puisse le prouver , que **Bach** , en collaboration avec un théologien , travailla de manière à ce que , dans presque toutes les cantates sur choral d'un cycle annuel basées sur le même cantique dominical , la musique correspondit à la catégorie du sermón sur ce cantique . Les cantates sur choral révèlent avec une netteté particulière les rapports de **Bach** avec la tradition et , en même temps , la façon dont il développa et étendit les types traditionels . La Cantate **Christ lag in Todesbanden** BWV 4 date encore de l'époque de **Mühlhausen .** L'ouvre ressemble formellement aux cantates de choral de **Buxtehude** par la façon dont , après une breve sinfonía d'introduction , chaque*

strophe est composée pour une formation différente . A l'encontre de ***Buxtehude*** *,* ***Bach*** *renonce à la ritournelle entre les strophes mais ,dans la première strophe , il ajoute au style motet du choeur un revêtement contrapuntique fort vivant , à la manière des partitas d'orgue des dernières décades du XVIIe siècle . Dans les autres strophes , la mélodie du cantique est nettemente identifiable , même si le type d'écriture varie d'une strophe à l'autre . Dans la cantate BWV 137 ,* ***Lobet den Herren*** *, le texte original du cantique st una fois encore maintenu tel quel dans toutes les strophes , mais* ***Bach*** *en a usé avec infiniement plus de liberté dans cette cantate leipzigoise , en transformant plusieurs strophes en morceaux de type aria et avec instruments obligés . Sur le modèle du type de cantate de* ***Neumeister*** *inspirée de l'Écriture sainte , les cantates sur choral de* ***Leipzig*** *se font pour règle générale de conserver les paroles des première et dernière strophes du cantique , tandis que les strophes intermédiaires sont remaniées en récitatifs et en airs . Alors que récitatifs , airs et choral final sont analogues aux números des cantates sur d'autres textes , les compositions sur la premiére strophe du texte présentent un Interêt particulier . Le choeur d'emtrée de la cantata* ***Herr Christ , der einige Gottessohn*** *, BWV 96 offre le type de composition le plus employé par* ***Bach*** *: la mélodie du cantique est chantée par une voix du choeur (ici un alto) avec laquelle les autres voix sont conduites en polyphonie et commentent au moyen du symbolisme musical quelques mots isolés , mais sont , par leurs motifs , indèpendantes du* ***Cantus firmus*** *. La composition pour choeur est incorporée à un morceau orchestral en soi autonome , qui fournit également les interludes entre les versets du choral . Génériquement , ce type dérive du prélude de choral et du choral d'orgue , autrement dit* ***Bach*** *a transferé à la cantate la tradition du choral d'orgue et l'a développée , car le choeur est un motet indépendant écrit sur le thème d'un cantique , dans le sens où on comprenait ce genre à la fin du XVIe et au debut du XVIIe siécles .*

Dans la cantate ***Wachet auf , ruft uns die Stimme*** *BWV 140 (1731) le Christ est , selon les paroles du cantique , le fiancé et l'âme (du croyant) la fiancée . Avec le choeur d'entrée traité en fantaisie de choral , dans uns transcription analogue à celle décrite ci-dessus , avec le Nº 4 constitué par un air de ténor (cantique) et avec le choral final (Nº 7) , toutes les strophes du texte sont conservées ; à titre de complément , on a recouru , dans l'esprit du dialogue , à des passages de l'Ancien et du Nouveau Testament pour les récitatifs (Nº 2 , Nº 5) et les duos (Nº 3 , Nº 6) . Le dialogue , en tant que genre musical fut introduit en 1644 par* ***Andreas Hammerschmidt*** *et servait de référence à la représentation personnifiée de données religieuses , tout particulièrement à l'entretien de Dieu avec l'âme humaine . Les deux duos de la cantate son remarquables* ***Wenn kömmst du , mein Heil*** *allie au type du duo d'amour de l'opéra baroque l'aspiration du croyant au salut , énoncée sur un ton mélodique et expressif qui est également celui du grand air* ***Erbarme dich*** *, de la* ***Pasión selon Saint-Matthieu*** *, avec lequel le dua*

*a aussi en commun le violon solo . Dans le second duo **Mein Freund ist mein** , le sentiment d'ardeur amoureuse assouvie – avec hautbois comme instrument soliste – est devenu un duo d'amour introverti ; dans les deux cas , **Bach** s'est servi des formes de l'opéra qui étaient a cette époque parfaitement au point , mais grâce a son approfondissement de l'expresion et au choix des instruments obligés , il a conféré aux deux duos un sens symbolique supplémentaire , car le violon obligé est toujours rattaché chez lui a l'être humain , les bois par contre au principe divin . La cantate **Ich geh und suche mit Verlangen** BWV 49 a été qualifiée de dialogus par **Bach** lui-même qui a fait de Christ (basse) et de l'âme (soprano) le fiancé et la fiancée . Le numéro final de la cantate repose sur la 7e strophe du cantique **Wie schön leuchtet uns der Morgenstern** publié en 1599 sous le titre **Ein geistlisches Brautlied** (chant nuptial spirituel) , avec **Wachet auf ruft uns die Stimme** en appendice d'un traité d'édification depuis longtemps tombé dans l'oublie . Dans les deux cantates , **Bach** a suivi le sujet théologique du texte et a obtenu par l'analogie du duo d'amour et par l'intériorisation de celui-ci une nouvelle dimension expressive .*

*L'utilisaton des instruments solistes dans les cantates de Bach est remarquable , ceux-ci ne cessant d'alterner suivant les possibilités pratiques dont le musicien disposait . C'est ainsi que les partis d'orgue obligé qui se présentent à partir de l'anée 1726 étaient destinées au heune **Friedmann** , alors agé de seize ans . **Bach** disposait du concurs du célèbre musicien municipal **Reiche** comme trompette . Alors que Bach , à **Coethen** , écrivit ses premières oeuvres concertantes pour flûte traversière (Suite en si mineur , 5º Concerto brandebourgeois) , à **Leipzig** il n'utilise plus d'abord , a partir de 1724 , que des flûtes à bec , et par la suite le plus souvent la flûte traversière , ayant manifestement trouvé alors un executant convenable . En cela , comme dans les formations comportant des instruments sortant du común – oboe da caccia , violoncello piccolo pourvu d'une 5e corde sur la sugestion de **Bach** et dont les parties sont également jouables sur la viola pomposa elle-même conçue par **Bach** (ex. BWV 6 , 41 , 49 , 180) – se montre son interêt pour la nouveauté mais aussi son esprit éminemment pratique . Quelques cantates contiennent en guise d'introduction un numéro instrumental dont le modéle provient des propes concerti de soliste , d'autres compositions (par example du prélude de la **Partita en mi majeur para violon seul** dans la cantate BWV 29) ou plus généralement du principe concertant .*

*La multiplicité et la richesse qui caractérisent , tant dans le domaine vocal qu'instrumental , les cantates de **Bach** ne sont pas tellement , aprés una période d'apprentissage et de maturation d'expériences une question de développement au sens de perfectionement , elles reposent plûtot sur le déploiement de nombreuses possibilités formelles et expressives , à partir d'une réflexion critique sur les traditions musicales et d'une ouverture au renouvellement international .*

BWV 031 – 00 – DONNÉES BIOGRAPHIQUES

*Fait partie del'année de cantates de **Weimar** de 1715 , pour laquelle **Salomo Franck** devait fournir les textes et **Bach** Une composition tous les quatre dimanches . La conception poétique est typique des tendances mystiques de **Franck** : la jubilation pascale du début cède la place vers la fin à l'aspiration du chrétien de s'unir a Jésus , et donc à voir arriver la **dernière heure .***

*Le choeur d'introduction (Nº 2) sur lequel porte comme bien souvent le poids principal de la composition , ne forme pas isi un **déroulement unique (Heinrich Besseler)** avec l'introduction instrumentale concertante ; préparé par une sonata (Nº 1) , de thématique différente , il traite chaque partie du texte dans une écriture qui fait contraster , suivant le principe d'alternance du motet , le choeur fugué (versets 1-2) , sa répétition (versets 3-4) , uyn adagio essentiellement homophone (verset 5-6) , un allegro en canon (6) et le réprise instrumentale de la fugue initiale .*

*Parmi les numéros suivants , la troisième air **Letzte Stunde , brick herein** (Arrive donc , dernière heure) mérite particulièrement d'être mentionné : au hautbois concertant at au soprano solo fait contrepoint , aux cordes la mélodir du choral **Wenn mein Stundlein vorhanden ist** (quand mon heure sera lá) à l'unisson . Cette citation , en rapport évident avec le texto de la partie solo , symbolise la communauté réunie faisant sienne la prière du sopraniste ; elle prépare en même temps le choral de la fin , sur la dernière strophe du même cantique . et dont la simple harmonisation est éclairée par une partie instrumentale obligée dans l'aigu , ce qui donne une ote de gaieté à l'atmosphère retenue de la conclusion .*

*L'instrumentation particulièrement riche de cette cantate crée aujourd'hui un probleme d'éxécution . **Bach** suit encore à **Weimar** le vieil usage selon lequel on chantait au diapason donné par l'orgue , appelè **ton du choeur** ou **ton de cornet** , tandis que les parties du bois , qui étaient au **ton de chambre** voir au **ton de chambre grave** , donc jusqu'à une tierce mineure au-dessous de l'orgue , devaient être transposées en conséquence , si bien que la présente cantate était notée en mi bémol pour les bois , mais en ut majeur pour les autres . Le ton réel semble s'être rapproché du ré majeur actuel , et nos éxécutios habituelles en ut majeur obligent les bois à descendre dans un grave inaccesible et créent aux chanteurs quelques difficultés de tessiture . **Bach** s'est vu confronté à **Leipzig** aux mêmes problèmes . Il eut recours à une solution simple mais peu satisfaisante , en attribuant les parties des hautbois I et II à des hautbois d'amour et en supprimant les autres bois (ce qui amena autrefois les musicologues à parler à tort d'une **version anterieure***

réduite) . Une réalisation entièrement satisfaisante ne peut être atteinte qu'en accordant plus haut les instruments à cordes .

01 – SONATA

02 – CHOEUR

Le ciel rayonne ! La terre exulte
Et avec elle tout ce qu'elle porte dans son sein ;
Le Créateur vit !Le Très-Haut triomphe ,
Délivré des liens de la mort ,
Lui qui avait fait du tombeau sa dernière demeure ,
Le Très-Saint , est impérissable .

03 – RÉCITATIF

Jour ardemment désiré ! âme , retrouve ta joie !
Le commencement et la fin ,
Le premier et ainsi le dernier ,
Lui qui nos graves péchés avaient mis dans la geôle de la mort
Est arraché au péril !
Le Seigneur était mort
Et voilà qui révit ;
Si notre tête vit , les membres vivent aussi ,
Le Seigneur a dans sa main
Le clé de la mort et de l'enfer !
Celui qui dans sa souffrance amére
Eclabouse son habit de sang
Veut aujourd'hui revêtir parures et honneur .

04 – AIR

Prince de la vie m, veleureux combatant ,
Fils de Dieu hautement glorifié!
L'échelle de la Croix t'èléve-t-elle
Au trône suprême ?
Ce qui auparavant t'avait lié
Va-t-il devenir pour toi parure et pierre précieuse ?
Tes plaies purpurines doivent-elles
Être les rayons deta clarté ?

05 – RÉCITATIF

Resuscite donc , âme vouée à Dieu ,
Spirituellement avec le Christ !
Entre dans une nouvelle vie !
Laisse loin derrière toi les oeuvres de la mort !
Fais apparaître au monde que ton Sauveur vit en toi !

La vigne qui maintenant fleurit
Ne porte pas de raisins morts !
L’arbre de la vie dispense la vie à ses branches !
Tout chrétien fuit
En toute hâte le tombeau !
Il laisse derrière lui
La pierre tombale ,
Il laisse le linceul des péchés
Et veut être vivant avec le Christ .

06 – AIR

Adam doit périr en nous ,
L’homme nouveau doit nâitre ,
Créé à l’image de Dieu
Tu dois resusciter spirituellement
Et quitter les tombeaux du péché
Si tu es un membre du Christ .

07 – RÉCITATIF

Comme la tête entraine
Naturellement les membres aprés soi
Rien ne peut donc me séparer de Jésus
Si je dois souffrir avec le Christ ,
Après cette vie terrestre je resusciterai
Aussi avec le Christ
Dans la majesté et la gloire
Et je verrai Dieu de ma chair .

08 – AIR

Arrive donc , dernière heure ,
Viens me fermer les yeux !
Laisse-moi voir la joie dont rayonne Jésus
Et la vive clarté qui l ‘entoure
Laisse-moi devenir pareil aux anges !

09 – CHORAL

Ainsi je m’èléve vers Jésus-Christ
Et vers lui je tends mes bras ;
Ainsi je dors d’un sommeil paisible
Nul être humain ne peut m’éveiller
Car Jésus-Christ , fils de Dieu ,
M’ouvrira la porte du ciel
Et me conduira à la vie éternelle .

<u>COLECCIÓN DE CANTATAS</u>

<u>DE</u>

<u>J . S . BACH</u>

<u>CANTATA BWV 031</u>

<u>2ª EDICION</u>

<u>TEXTOS EN INGLES</u>

<u>PAGINAS</u> : 037 – 045

MUSICAL DEVELOPMENT IN BACH'S CANTATAS

The rate at which Bach produced cantatas depend upon the tasks of this particular professional posts , the musical design of those he composed reflects his attitude toward contemporary music and the possibilities he had for their performance .As organist in ***Mühlhausen*** *(1707 – 08) and at the court of* ***Weimar*** *(1708 – 1714) , he composed sacred and secular cantatas for various occasions . Beginning in March 1714 one of his duties as orchestra leader in* ***Weimar*** *was to perform one church cantata each month , while as court orchestra conductor at the Calvinist court in* ***Cöthen*** *(1717 to April 1723) he merely wrote cantatas of homage , there being no opportunity to perform church cantatas . It was not until he took over the cantor's duties at the church of* ***St. Thomas*** *that Bach was obliged to perform a cantata every Sunday (except for the Second , Third and Fourth Sundays in Advent , and in Passiontide) , on the feast days of St. John ,St.Michael and of the Reformation , as well as the three days of Our Lady . Thus it was only during his tenure in* ***Leipzig*** *that he began to compose cantatas systematically and , if his obituary is correct , to create a fund of five annual cycles based upon the church year . In this respect , he also had recurse to earlier works , so that not all the cantatas of an annual cycle were composed in* ***Leipzig*** *. In the first two years of his official* ***Leipzig*** *post he wrote two annual cycles , composition of the third being spread over the years from 1725 – 1727 and supplemented by performances of works by* ***Johann Ludwig Bach*** *, his nephew in* ***Meiningen .***

There are only e few clues concerning the last two annual cycles mentioned by the obituary writer . The continuity broke off even prior to 1730 , as far as can be deduced from historical sources , but even well into the 1740s ***Bach*** *was still composing individual cantatas and classifying them among the existing annual cycles . Information handed down regarding ther performances is not very illuminating in this respect . For instance ,* ***Wacht auf , ruft uns die Stimme*** *(BWV 140) for de 27th Sunday after Trinity , was composed at 1731 and incorporated into the annual cycle of the chorale cantatas . During* ***Bach's*** *tenure in* ***Leipzig*** *a year with that many Sundays after Trinity only occurred once again in 1742 . He rearranged some of his secular cantatas entirely as church cantatas , or took from them individual arias or choruses to which he had texts prepared to correspond with the musical emotion . Thus the introductory chorus of the Christmas Oratorio (cantata por Christmas Day)* ***Jauchzet , frohlocket*** *. is based upon the chorus* ***Tönet , ihr Pauken! Erschallet , Trompeten!*** *From the gratulatory cantata of the same name , BWV 214 .*

Two of the earliest surviving ***Bach's*** *cantatas ,* ***Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu dir*** *, (BWV 131) and* ***Actus tragicus (Gotts Zeit ist die allerbeste Zeit , BWV 106)*** *fundamentally differ from the later cantatas ; formally both consist of brief sections which merge into one another . The solo parts can be described more as ariosi than short arias , while recitatives are altogether lacking . The genre models are thus not* ***Buxtehude's*** *cantatas (as in Cantata Nº 4 discused below) , but the sacred concerto and the motet .* ***Actus tragicus*** *composed for a funeral , is conspicuous for this choice of text : quotations from the Old and New Testaments are grouped and contrasted with the church hymn in such a manner that the elements reciprocally interpret one another . Works of this nature , written in* ***Saxony*** *and* ***Thuringia*** *as numerous funeral compositions were , had degenerated to the level of artisan's handwork .* ***Bach's*** *works was rightly described by* ***Alfred Dürr*** *as* ***a work of genius , which even great masters only seldom manage to achieve , and with which the 22-years-old at one below left all this contemporaries far behind*** *. The work stands out for above the average because with the grouping of the texts and the instrumental citation of the hymn to the sung Bible text , it takes on a strongly expressive stratification . What , from the point of view of the genre , was a long exercised tradition , now received* ***Bach's*** *own hallmark of style evident in the consistent throughconstruction of the details and in the distinctive formal disposition . In the instrumental scoring for two recorders and two violas* ***da gamba*** *, with continuo , in Cantata BWV 106 and oboe , bassoon , violin , two violas and continuo in BWV 131 ,* ***Bach*** *also observed the older (and above all Southern Germany) tradition of emphasizing with the strings the middle and not the violin register .*

Bach's *familiarity with the italian music made itself felt for the first time in the compositions of the* ***Weimar*** *period , the knowledge pressumably passed on to* ***Bach*** *by the Duke* ***Johann-Ernst of Saxe-Weimar*** *, who also composed music and for whom* ***Bach*** *arranged two concertos for organ . Evidently the young duke brought back works by young italian composers from a visit to the Netherlands , for soon after his return (1714)* ***Bach*** *wrote his first arrangements of works by* ***Vivaldi*** *, though they had just appeared in print a year earlier . Similarly , to an increasing degree the basis of the instrumental parts in the cantatas became the string orchestra , a marked element in Italy . In 1714 the poet* ***Erdmann Neumeister*** *made his appearance in* ***Bach's*** *works , and from them on fundamentally determined the outward form of* ***Bach´s*** *cantatas . To a certain extent , from that point , the history of* ***Bach*** *cantatas is also the history of* ***Neumeister*** *type of cantata . For the first time* ***Bach*** *now used the* ***da capo*** *aria of italian opera , as well as the recitative , both as* ***secco*** *(supported only by the continuo) and as* ***accompagnato*** *(with orchestral accompaniment) .* ***If I were to explain it briefly , a cantata looks no different from an opera made up of stylo recitativo and arias*** *, wrote* ***Nemeister*** *in a foreword of a text edition of early cantatas (1704) . He*

also said : ***as far as the arias are concerned , these should………. contain an emotion , or a moral , or some other special element within them . And for this purpose one can choose according to one's wish a suitable genus . If one can repeat in an aria the so-called Capo , or the beginning, in a complete meaning , then the music is quite pleasing (Philipp Spitta)*** *. As a rule ,* ***Neumeister's*** *cantatas provide for two pairs of freely written recitatives aand arias ;* ***Bach*** *had above all added the concluding chorus , but also occasionally arranged church hymn tunes in the instrmental part . An important aspect is his expansion of the recitative by way of arioso inserts to interprete single works , or by concluding with an arioso .*

The preoccupation with Italian music opened up for ***Bach*** *a new field of musical design . He then frequently added to the singing voice in the aria obbligato instruments , the selection and application of which took an growing symbolic significance . In Cantata BWV 182 the instruments still frequently change . In the* ***Whitsuntide*** *cantata* ***Erschallet ihr Lieder*** *, BWV 172 (1714) ,* ***Bach*** *uses three trumpets and kittledrums in the orchestra . The aria* ***O heiligste Dreifaltigkeit*** *is scored for bass , three trumpets and continuo , the tone symbolism of the instruments in conjunction with signal-like motifs being reconstrued in the Christian sense . The recitative and aria in* ***Bach's*** *cantatas demand a high degree of virtuosity on the part of singers and solo instrumentalists , occasionally also of the continuo player , and in addition to the instrumental symbolism also encompass motif and figure-oriented elements . In* ***Gleichwie der Regen und Schnee vom Himel fällt*** *,(BWV 18) one of the earliest cantatas based on a text by* ***Neumeister*** *, individual words in the recitative are interpreted in tone symbols .*

By being receptive to inspirations from italian music and letting them serve his own expressive intentions , ***Bach*** *had not yet discovered that mature and well-balanced style of the* ***Leipzig*** *cantatas in which a recitative in each precedes an aria or a duet . In the early cantatas we frequently encounter arias without recitatives as intermediate links (for instance BWV 182 , 172 and 12) , but also the inclusion of recitatives (BWB 18) . In addition , from the time of his first use of the* ***Neumeister*** *type of cantata , he also incorporated the regular alternation of recitative and aria (BWV 61 , and in the solo cantata BWV 199) . Clarification of the overall formal design , frequently combined with a symmetrical arrangement of the movements around a central one , is characteristic of many* ***Leipzig*** *cantatas . Another significant feature of the formal structure is the enfolding of one or two pairs of recitatives and arias (or a duet) by a free movement at the beginning and the concluding chorus respectively . In view of the fact that* ***Bach*** *had a good choir at his disposal in* ***Leipzig ,****the introductory choruses in particular gained in signifiance and formal diversity . The forms of instrumental music were amended and reinterpreted as movements with choruses, for the cantata . The form of the Franch overture , already used in* ***Weimar*** *in a symbolic sense , to the*

*cantata **Nun komm , der Heiden Heiland** , (BWV 61) , written for the First Sunday of Advent (beginning of the church year) , is taken up again for instance in Cantatas BWV 20 y 97 . The introductory chorus to **Christ unser Herr zum Jordan kam** . BWV 7 (1724) is formally very similar to a violin concerto movement . The parallel structure is found by placing the choral sections accompanied by the solo violin side by side with the solo episodes of a concerto and by likening the instrumental interludes to the tutti parts of a concerto . A conspicuous aspect here is the similarity in the figural , violin-style arrangement of the violin part with the solo passage in the first movement of **Bach's** Violin Concerto in A minor .*

*When **Bach** started to compose cantatas , the chorale arrangement in cantatas had practically ceased to be commonly practised . The elderly **Buxtehude** carried on with his kind of cantata to the end , while younger composers increasingly turned away from the church hymn in order to realize their ideas in freer forms and self-created melodies to new texts . As far as composition was concerned , the church hymn was essentially confined to serving as the basis for correspondign organ music . On the other hand , in the Central Germany , and specifically the **Leipzig** tradition in the seventeenth and early eighteenth centuries , there are numerous examples indicating that an account of the fact that sermon texts remained the same for decades , clergymen often also used the Sunday hymn aas the basis for the sermon . It is probable , although impossible to prove , that **Bach** collabored with a theologian in such a manner that with regard to the almost complete annual cycle of the chorale cantatas ,which applied to the appropriate Sunday hymn , the musical interpretation was allotted to the hymn sermon . **Bach's** attitude towards tradition , and at the same time his own expansion of traditional forms , becomes specially apparent in the chorale cantatas **Christ lag in Todes Banden** , BWV 4 , goes back as far aas the **Mühlhausen** period . The work is similar in shape to **Buxtehude's** chorale cantatas in the sanse that , following a brief Sinfonia , it is set verse by verse with alternating scoring . Unlike **Buxtehude** , **Bach** forgoes using the ritornello between the verses , but in the first verse adds to the motete-like setting of the chorus an intrinsically animated contrapuntal tier in the style of the organ scores of the late seventeenth century . In the other verses the hymn melody is very clearly maintained , altough the manner of setting varies from one verse to the next . in **Lobet dem Herren** ,(BWV 137) the hymn text is again retained trhoughout all the verses , although in this **Leipzig** cantata **Bach** treated the melody far more freely , and at the same time rearranged individual verses as aria-like movements with obbligato instruments . On the model of the **Neumeister** cantata type based on bible texts , the rule for the **Leipzig** chorale cantatas became retention of the original text of the first and last hymn verses . Whereas recitatives , arias and concluding chorus accord with the appropriate movements in cantatas based on other texts , the musical arrangemente of the first verse of the text is of interest . The introductory chorus of **Herr***

Christ , der einige Gottessohn *(BWV 96) reveals the type which* ***Bach*** *preferred : the hymn melody is sung by a choir voice (in this case the alto) while the other voices interpret individual words in a polyphonic texture through the use of tone symbolism . The motifs used contrapuntally remain distinct from the* ***cantus firmus*** *line . The choral setting is embedded in an independent orchestral movement which supplies the interludes between the lines of the chorale . By the nature of this genre , this type of setting is derived from the chorale prelude and organ chorale : in other words ,* ***Bach*** *transferred the tradition of the organ chorale to the cantata and expanded it , for the choral setting within the sixteenth and seventeenth century sense is an independent hymn motet .*

In ***Wachet auf , ruft uns die Stimme*** *(BWV 140) (1731) the basis of the hymn is Christ as the bridegroom , and the soul (of the believer) as the bride . With the introductory chorus as a choral fantasía , in a similar rendering to that described above , the fourth movement as a tenor aria (hymn) and the concluding chorus (seventh movement) all the text verses have been retained . Supplementing this in the sense of the dialogue , texts from the Old and New Testaments have been incorporated as recitatives (Nº 2 and 5) and duets (Nº 3 and 6). The dialogue is a musical genre was introduced on 1644 by* ***Andreas Hammerschmidt*** *and served primarily to personify representation of religious incidents , in particular ,* ***God's*** *conversations with the soul of man . The cantata's two duets are noteworthy ,* ***Wenn kömmst du , mein Heil*** *takes the demand for salvation of believer in a melodiously expressive attitude , such as is also contained in the grand aria* ***Erbarme dich*** *from the St. Matthew Passion , and with which the duat haas the violin in common as a solo instrument , and places it in close proximity with the love duet of the baroque opera .In the second duet* ***Mein Freund ist mein*** *, the emotion of love's yearning fulfilled (with the oboe as the soloist instrument) has become an introverted love duet . In both cases* ***Bach*** *made use of the formal opera style which was fully developed at that time . Howewer , by way of its more pronounced expression and the choice of obbligato instruments , he gave both an additional symbolic sense , for with* ***Bach*** *the obbligato violin is always applied in connecion with mankind and the woodwind in connectin with the divine .* ***Bach*** *himself described* ***Ich geh und suche mit Verlangen*** *(BWV 49) as a dialogue , Christ (bass) as the bridegroom , the soul (soprano) as the bride . The concluding movement of the cantata is based upon the seventh verse of the hymn* ***Wie schön leuchtet uns der Morgenstern*** *, which* ***Philipp Nicolai*** *had published in 1599 as a* ***sacred bride song*** *in the supplemento to a long since forgotten religious tract , together with* ***Wachet auf , ruft uns die Stimme***

In both cantatas ***BACH*** *penetrates the theology of the text and by trasferring the love duet into a spiritual realism succesfully arrived at a new dimension of expression .*

*In **Bach's** cantatas the use of solo instruments is remarkable , and frequently brought about adjustements directly related to practical possibilities . For instance , the obbligato organ passages which began to appear in cantatas in 1726 were intended for **Bach's** son **Friedemann ,** who was sixteen years old at that time . The famous town concil musician **Reiche** was available as the trumpeter . In **Cöthen Bach** wrote the first concertante works for transverse flute (B-Minor Suite , Brandenburg Concerto Nº 5) while in **Leipzig** he at first used only recorders , and then from 1724 on more frequently turned to the transverse flute ; evidently he had by then found a suitable player . In this respect , as well as in the scoring for unusual instruments (the obe **da caccia** and the **violoncello piccolo** are two exemples ; this higher-pitched cello was fitted with a fifth string by **Bach's** suggestion whereas its part can also be played on the **viola pomposa** designed by **Bach** himself , can be seen in BWV 6 , 41 , 49 and 180) . **Bach's** interest in new developments becomes amply clear while also showing us how eminently practical he was with innovations . Some cantatas contain an introductory instrumental movement which often originated in his own solo concertos or in other movements (e.g.the Prelude of the **Partita in E Major forsolo violin** , BWV 29) or generally maintain a concertante stylistic approach .*

*The diversity in **Bach's** cantata works , both in this vocal and instrumental writing , following a period of learning and gathering experience , is not development **per se** in the sense of improving , but is based upon the development of innumerable possibilities pertaining to form and expression , of assessing his own national tradition while being aware of international trends . It is a part of **Bach's** greatness that the cantatas reach out beyond the comission character , and , despite all consideration for practical conditions , maintain their artistic freedom .*

00 – BIOGRAPHICAL DATA

*Is one of the **Weimar** cantatas of the annual cycle for 1715 , for which **Salomo Franck** had to produce the poetic writing and **Bach** a composition every fourth Sunday . The course of the text is typical of **Franck's** mystical tendencies . The **Easter** rejoicing at the beginning turns towards the end into the yearning of the Christian for union wth Jesus , and thus also for the onset os the **last hour** .*

*As is frequently the case , the musical emphasis rests on the introductory chorus (section 2) . Unlike the later **Bach** compositions ,this is not formed by combination with a concertante-style instrumental introduction as a **uniform course (Heinrich Besseler)**It is rather , prepared by way of an independent thematic Sonata (section 1) in order subsequently , following the conscutive principle of the motet , to bring out individual text groups in contrasting compositional movement form . (Lines 1-2: choral fugue , 3-4: repetition of the choral fugue , 5-6: Adagio , mainly homophonic , again6:Allegro canonic structure ; following this , reprise of the fugal beginning) . Of the succeding sections , the third aria **Wenn mein Stündlein vorhanden ist** (When my little hour has come) by strings in unison . This chorale excerpt , whose inner relationship to the vocal text is clearly manifested , symbolises the congregation which takes up the plea of the soprano . At the same time , howewer , it heralds the finale chorale , the last verse of the same hymn which , it is true , is in a simple chorale movement but is brightened uq by a higher intrumental obbligato part , giving the work a restrained but nevertheless joyful conclusion .*

***Bach** orchestrated this cantata in a particularly fine manner , and in this lies a problem for the present day with regard to performance practice . In **Weimar** , **Bach** observed the older practice whereby the performance is based upon the pitch of the organ ; the **choir pitch** ,also called the **cornett pitch** . Only the woodwind instruments ,which were in **chamber pitch** or evfen in **low chamber pitch** and thus were a minor third lower than the organ ,had to have their parts notated correspondingly higher . This meant for instance that the present cantata wuth its woodwind parts was scored in E-flat (chamber pitch) , but for the rest was in C-major (choir pitch) as the principal key . The actual performance key was probably in the region of the present-day D major , while our usual C major presentations lead the woodwind into inaccesible depths , and are also occasionally of unfavorable pitch for the singers . **Bach** himself was faced with the same problems in **Leipzig** ; at the time he reverted to a simple but not very satisfactory emergency solution , in that he used **oboe d'amore** for the Oboe I y II parts and let out the other woodwind (thus leading earlier researches te refer erroneously to a smaller **preliminary form**) A completely satisfactory reproduction could only be achieved by tuning the string instruments at a higher pitch .*

01 – SONATA

02 – CHORUS

The heavens laugh , the earth exults in gladness ,
Rejoicing in the child she bore ;
The Saviour lives , the Highest is triumphant ,
And loosened from the bonds of death .
No longer is the grave in His prison ,
Our Blessed Lord is now arisen .

03 – RECITATIVE

A longed for day !
Come , Soul , again rejoice .
The first and last , the Alpha and Omega
He who to purge our guilt
Once lay by death imprisoned ,is now arisen from the grave .
The Lord was dead end see ;
Again He liveth !
He is our Head , we members must live like-wise .
The Lord is in His hand
The keys of Hell and Death forever,
He whose attire
Blood-red was sprinkled in His bitter Passion ,
Today is rich adorned in royal fashion

04 – ARIA

Mighty warrior , Prince of Princes ,
Son of God , by all adored,
By the Cross haast Thou ascended
To the throne of God the Lord .
All the thongs that once have bound Thee
Are to Thee a precious gem ,
For the bloody thorns that crowned Thee
Have become a diadem .

05 – RECITATIVE

Bestir thee then , my soul , to God obedient ;
To Christ be every true ,
Thine evil thoughts and deeds subdue
Up! Follow now the Saviour ,
Stay , let Him ever live in thee ,
And mark well thy behaviour !
The vineyard which now blooms

Will bear no withered branches ,
The tree of Life will keep its members living ,
A Christian flees
And shuns all deeds of darkness ,
Hje seeks the best , he leaves the path of evil
Behind him and takes de Saviour for his own .

06 – ARIA

Adam must be dead within me
That a new I may begin me ;
So my Good created me .
I must seek for resurrection ,
Free myself from sin’s subjection ,
If a Christian I would be .

07 – RECITATIVE

As we are members all
Of christ and part of Him ,
Wwe cannot , then , from Him be parted.
Like Christ we , too , must suffer
Nut in the end , in Good’s god time ,
For us will come the resurrection ,
‘Mid majesty sublime ,
Beholding God’s divine perfection .

08 – ARIA

Hour of parting , come to me
That my journey may be ended .
Let me see His glory bright
In His holy light be blended ,
Like the Angels let me be .

09 – CHORAL

With eager ready arms outstretched
To Jesus I betake me ,
So may I sleep in perfect peace ,
No mortal can awake me
Fpor Jesus Christ the Son of God
Has opened wide the Gates of Heav’n
That lead to life eternal .

INTERPRETES DE LAS OBRAS

DE

LA CANTATA BWV 031

- ***Solistas de la Wiener Sängerknaben , soprano y contralto***
- ***Kurt Equiluz , tenor***
- ***Sigmund Nimsgern , bajo***

Wiener Sämgerknaben – Chorus Viennensis

DIRECTOR : Hans Gillesberger

CONCENTUS MUSICUS WIEN

DIRECTOR : NIKOLAUS HARNONCOURT

ANTATA BWV 031

J . S . BACH

2ª EDICION

CORO INICIAL Nº 02

PARTITURA DE DIRECCION

PAGINAS : 048 – 071

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORO INICIAL Nº 02 (2ª ED.)

J.S.BACH

1 Allegro 2 3 4 5 6

Tr.I

Tr.II

Tr.III

Timpani

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORO INICIAL Nº 02 (2ª ED.)

J.S.BACH

1 Allegro 2 3 4 5 6

Oboe I

Oboe II

Oboe III

Taille

Fagot

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORO INICIAL Nº 02 (2ª ED.)

J.S.BA

1 Allegro

Violín I
Violín II
Viola I
Viola II
Cello I
Cello II Continuo

2 3 4 5 6

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORO INICIAL Nº 02 (2ª ED.)

J.S.BACH

1 Allegro

Sopranos I: Cie- lo fe - liz [S] Á - lé -gra se la Tie - rracielo fe- liz Cie- lo fe -

Sopranos II: Cie- lo fe - liz Cie- lo fe - liz [S] A - lé gra- se la tie - rracielo fe - liz Á -lé - gra- se la Tie

Contraltos: Cie- lo fa - liz Cie - lo fe - liz [C] A - lé - gra- se la

Tenores: Cie- lo fe - liz Cie - lo fe - liz

Bajos: Cie- lo fe - liz Cie - lo fe - liz

7 8 9

10 11 12

7 8 9

10 11 12

7 8 9

10 11 12

7 8 9

liz A - lé - gra se la Tie - rraCielo fe - liz Cie- lo fe - liz

rraCielo fe - liz Cie- lo fe - liz

Tie rraCielo fe - liz Cie- lo fe - liz

Cie- lo fe - liz Cie- lo fe - liz T

Cie- lo fe - liz A - lé B

10 11 12

Cie - lo fe S

Cie - lo fe - liz C

A - lé - gra- se la Tie- rraCielo fe - liz Cie- lo fe- liz

gra- se la Tie rraCielo fe- liz A - lé -gra

13 14 15

16 17 18

13 14 15

16 17 18

13 14 15

16 17 18

13 14 15

Cie- lo fe - liz
S
liz A - lé - gra- se la Tie - rraCie lo fe - liz A - lé
A - lé - gra- se la Tie - rraCie lo fe - liz Cie- lo fe
Cie- lo fe - liz
se la Tie - rra Cie- lo fe - liz A - lé - gra- se la Tie - rra Cie- lo fe - liz Cie- lo fe

16 17 18

A - lé - gra- se la Tie rra Y lo ken
gra- se la Tie - rra A - lé - gra se la Tie- rra Y S
liz Cie- lo fe - liz A - lé - gra se la Tie - rra Y C
A - lé - gra se la Tie - rra Y T
liz Cie- lo fe - liz A - lé - gra- se ña Tie - rra Y B

19 20 21

22 23 24

19 20 21

22 23 24

19 20 21

22 23 24

19 20 21

e - llos seen - cie- rra Y lo ken e - llos seen- cie- rra

lo ken e- llos seen - cie- rra Y lo ken e - llos seen- cie-rra

lo ken e- llos seen - cie- rra Y lo ken e - llos seen- cie-rra

lo ken e- llos seen - cie rra Y lo ken e - llos seen- cie-rra

lo ken e- llos seen- cie rra Y lo ken e- llos seen- cie - rra

22 23 24

S

Vi -veel Se-ñor - - - - El Al - tí - si mo ven -

Vi -veel Se - ñor

S

Vi -veel Se-ñor - - - El Al

Vi -veel Se - ñor

Vi -veel Se - ñor

Vi -veel Se - ñor

25 26 27

28 29 30

25 26 27

28 29 30

25 26 27

28 29 30

25 26 27

ce Vivel Se - ñor - - - - - - Vi vel Se

tí - si mo ven- ce Vivel Se - ñor El Al - tí - si mo ven - - -

Vi - veel Se - ñor - - - - El Al - tí - si- mo

C

Vi - veel Se - ñor

Vi - veel Se - ñor

28 29 30

ñor El Al - tí - si - mo ven- ce Vi vel Se - ñor Vi - vel Se - ñor

ce Vi-vel Se - ñor Vi - vel Se - ñor

ven - - - - ce Vivel Se - ñor Vi - vel Se - ñor

Vi - veel Se - ñor Vi - vel Se - ñor -

T

Vi - vel Se - ñor - - - - El Al

B

31 32 33

34 35 36

31 32 33

34 35 36

31 32 33

34 35 36

31 32 33

Vi - veel Se

S

Vi - veel Se - ñor - - -

C

El Al - tí - si- mo ven- ce Vivel Se - ñor Vi -veel Se- ñor

tí - si mo ven - - - - ce Vivel Se- ñor - El Al - tí

34 35 36

Vi -veel Se-ñor -

S

El Al - tí - si -mo ven- ce Vi vel Se - ñor El Al

El Al - tí - si- mo ven - - - - ce Vi-vel Se - ñor Vi - vel Se

Vi - vel Se-ñor -

si - mo ven - ce Vi -veel Se - ñor El Al - tí - si - mo ven - ce Vi -veel Se - ñor Vi -veel Se

37 38 39

40 41 42

37 38 39

40 41 42

37 38 39

40 41 42

37 38 39

El Al - ti - si mo ven - - ceSedes pren

ti - si- mo ven - - - - ce El Al - titi -si -mo ven-ce Se S

ñor Vi - vel Se - ñor El A -ti si -mo ven - - ce Se C

El Al - ti -si -mo ven - - ce Se T

ñor Vi - vel Se - ñor El Al - ti - si -mo ven - - ce Se B

40 41 42

de de la muer te Se des - pren de de la muer -te

des pren -de de la muer te Se des - pren - de de la muerte

des pren -de de la muer - te Se des pren - de de la muerte

des pren -de de la muer te Se des pren - de de la muerte

des pren -de de la muer - te Se des pren - de de la muer te

43 Adagio

44

45

46

47

48

43 Adagio

44

45

46

47

48

43 Adagio

44

45

46

47

48

43 Adagio

No es la tum - ba | Su re -po so No | pue - de Dios

No es la tum - ba | Su re - po - so | No pue- de

No es la tum - ba | Su re - po - so | No pue - de

No es la tum -ba | Su re - po - so | No pue - de

No es la tum - ba | Su re - po - so | No pue - de

46

47

48

des- va - ne - cer | - se No pue - de | Dios des - va - ne - cer

Dios des - va - ne - cer | se No pue - de | Dios des- va - ne - cer

Dios des- va - ne - cer | se No pue- de | Dios des - va - ne - cer

Dios des- va - ne - cer- | se No pue- de | Dios des -va - ne cer

Dios des- va - ne - cer | - se No pue- de - | Dios des- va - ne - cer

49

50

Allegro

51

52

53

54

49

50

Allegro

51

52

53

54

49 50 Allegro 51

se No es la tum- ba Su re- po - so No [S] pue - de Dios des -va -ne

se No es la tum- ba Sui re - po -so No [S]

se No es la tum- ba Su re - po -so

se No es la tum- ba Su re - po -so

se No es la tum- ba Su re - po - so

52 53 54

cer - - - - se No pue- de mi Dios no Des- va

pue - de Dios des -va -ne cer - - - - - - -

No [C] pue - de Dios des -va -ne

No [T]

55 56 57

58 59 60

55 56 57

58 59 60

55 56 57

58 59 60

55 56 57

ne -cer -se No

se Des - va -ne cer- se Des - va- ne cer -

cer - - - - se No pus- de -no mi Dios Des- va

pue - de Dios des -va -ne cer - - - - - se Des

No pue - de Dios des -va -ne

B

58 59 60

pue - de Dios des -va -ne cer - - - - - - - -

se No pue - de Dios des- va - ne - cer - - - -

ne - cer -se o pue - de Dios des - va - ne -

va - ne -ceer - se No pue - de Dios des - va - ne - cer

cer - - - - se Des- va - ne - cer

61 62 63

64 65 66

61 62 63

64 65 66

61 62 63

64 65 66

61 62 63

se

se des-va - ne-cer - se

sedesva - necer - se

sedesva - ne -ceer - se

se Des- va - ne - cer - se

64 65 66

67 68 69

70 71

67 68 69

70 71

67 68 69

70 71

67 68 69

70 71

CANTATA BWV 031

J . S . BACH

2ª EDICION

CORO INICIAL Nº 02

PARTITURA DE METALES Y PERCUSION

(Tr.I , II , III y Timpani)

PAGINAS : 073 – 084

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORO INICIAL Nº 02 (2ª ED.)

J.S.BACH

1 Allegro

2

3

Tr.I

Tr.II

Tr.III

Timpani

6 AGO. 2011

4

5

6

6 AGO. 2011

7

8

9

0 5 AGO. 2011

10

11

12

0 5 AGO. 2011

13 14 15

0 5 AGO. 2011

16 17 18

0 5 AGO. 2011

19 20 21

0 5 AGO. 2011

22 23 24

0 5 AGO. 2011

25 26 27

0 5 AGO. 2011

28 29 30

0 5 AGO. 2011

31 32 33

0 6 AGO. 2011

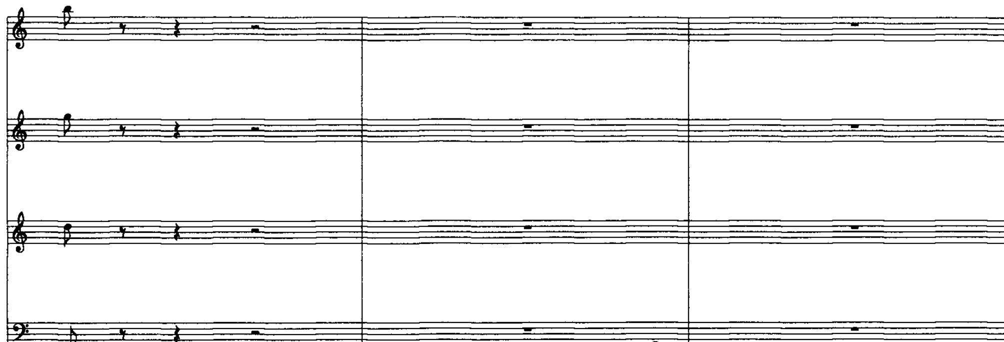
34 35 36

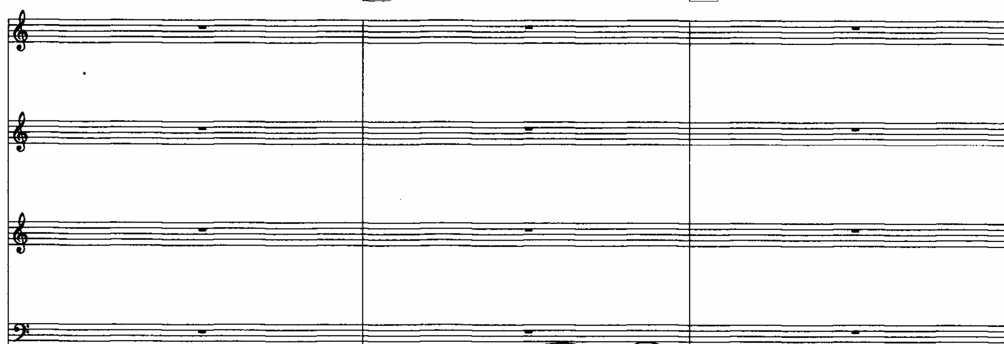
0 6 AGO. 2011

37 38 39

40 41 42

0 5 AGO. 2011


43 Adagio
44
45
06 AGO. 2011


46
47
48
06 AGO. 2011

49 50 Allegro 51

52 53 54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

6 AGO. 2011

64

65

66

6 AGO. 2011

67

68

69

70

71

CANTATA BNWV 031

J . S . BACH

2ª EDICION

CORO INICIAL Nº 02

PARTITURA DE MADERAS

(Oboes I,II,III,Taille,Fagot)

PAGINAS : 086 – 097

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORO INICIAL Nº 02 (2ª ED.)

J.S.BACH

1 Allegro

2

3

Oboe I

Oboe II

Oboe III

Taille

Fagot

4

5

6

7

8

9

10

11

12

6 AGO. 2011

13 14 15

6 AGO. 2011

16 17 18

0 6 AGO. 2011

19 20 21

0 6 AGO. 2011

22 23 24

25 26 27

0 6 AGO. 2011

28 29 30

31 32 33

34 35 36

8 AGO. 2011

37

38

39

8 AGO. 2011

40

41

42

43 *Adagio*

44

45

46

47

48

49

50

Allegro

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

06 AGO. 2011

61 62 63

06 AGO. 2011

64 65 66

67

68

69

70

71

CANTATA BWV 031

J . S . BACH

2ª EDICION

CORO INICIAL Nº 02

PARTITURA DE CUERDAS

(Violin I,II , Viola I,II , Cello I,II)

PAGINAS : 099 – 110

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORO INICIAL Nº 02 (2ª ED.)

J.S.BA

1 Allegro

2

3

Violín I

Violín II

Viola I

Viola II

Cello I

Cello II
Continuo

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

AGO. 2011

22

23

24

6 AGO. 2011

25

26

27

6 AGO. 2011

28

29

30

tr

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43 *Adagio*

44

45

46

47

48

49

50

Allegro

51

52

53

54

55 56 57

58 59 60

0 5 AGO. 2011

61

62

63

0 5 AGO. 2011

64

65

66

67

68

69

70

71

CANTATA BWV 031

J . S . BACH

2ª EDICION

CORO INICIAL Nº 02

PARTITURA DE VOCES

(S I,II – A – T – B)

***PAGINAS* : 112 – 123**

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORO INICIAL Nº 02 (2ª ED.)

J.S.BACH

1 Allegro

2

3

Sopranos I
Cie- lo fe - liz
S
A - lé -gra se la Tie -

Sopranos II
Cie- lo fe - liz
Cie- lo fe - liz
S
A - lé

Contraltos
Cie- lo fa - liz

Tenores
Cie- lo fe - liz

Bajos
Cie- lo fe - liz

4

5

6

rracielo fe- liz
Cie- lo fe -

gra- se la tie - rracie-lo fe - liz A -lé - gra - se la Tie

Cie - lo fe - liz
C
A - lé - gra - se la

Cie - lo fe - liz

Cie - lo fe - liz

7 8 9

liz A - lé - gra se la Tie - rraCie lo fe - liz Cie - lo fe - liz

rraCie lo fe - liz Cie - lo fe - liz

Tie rraCie lo fe - liz Cie - lo fe - liz

Cie - lo fe - liz Cie - lo fe - liz

T

Cie - lo fe - liz A - lé

B

10 11 12

Cie - lo fe

S

Cie - lo fe - liz

C

A - lé - gra - se la Tie - rraCielo fe - liz Cie - lo fe - liz

gra - se la Tie rraCielo fe - liz A - lé - gra

0 6 AGO. 2011

13 14 15

Cie- lo fe - liz
S

liz A - lé - gra- se la Tie - rraCie lo fe - liz A - lé

A - lé - gra- se la Tie - rraCie lo fe - liz Cie- lo fe

Cie- lo fe - liz

se la Tie - rra Cie- lo fe - liz A - lé - gra- se la Tie - rra Cie- lo fe - liz Cie- lo fe

0 6 AGO. 2011

16 17 18

A - lé - gra- se la Tie rra Y lo ken

gra- se la Tie - rra A - lé - gra se la Tie- rra Y
S

liz Cie- lo fe - liz A - lé - gra se la Tie - rra Y
C

A - lé - gra se la Tie - rra Y
T

liz Cie- lo fe - liz A - lé - gra- se ña Tie - rra Y
B

6 AGO. 2011

19

e- llos seen - cie- rra

lo ken e- llos seen - cie-

lo ken e- llos seen - cie

lo ken e- llos seen - cie

lo ken e- llos seen- cie

20

Y lo ken e -

rra Y lo ken

rra Y lo ken

rra Y lo ken

rra Y lo ken

21

llos seen- cie- rra

e - llos seen- cie-rra

e - llos seen- cie-rra

e - llos seen- cie-rra

e- llos seen- cie - rra

6 AGO. 2011

22

Vi -veel Se-ñor -

S

Vi -veel Se - ñor

Vi -veel Se - ñor

Vi -veel Se - ñor

Vi -veel Se - ñor

23

- - El Al -

Vi -veel Se-ñor -

S

24

tí - si mo ven -

- El Al

25 26 27

ce Vivel Se - ñor - - - - - - - Vi vel Se

tí - si - mo ven- ce Vi-vel Se - ñor El Al - tí - si - mo ven - - - -

Vi - veel Se - ñor - - - - El Al - tí - si- mo

C

Vi - veel Se - ñor

Vi - veel Se - ñor

0 6 AGO. 2011

28 29 30

ñor El Al - tí- si - mo ven- ce Vi vel Se - ñor Vi - vel Se - ñor

ce Vi-vel Se - ñor Vi - vel Se - ñor

ven - - - - - ce Vivel Se - ñor Vi - vel Se - ñor

Vi - veel Se - ñor Vi - vel Se - ñor -

T

Vi - vel Se - ñor - - - - El Al

B

0 6 AGO. 2011

31 32 33

Vi - veel Se

S

Vi - veel Se - ñor - - -

C

El Al - tí - si- mo ven- ce Vivel Se - ñor Vi -veel Se- ñor

tí - si mo ven - - - - ce Vivel Se- ñor - El Al - tí

0 6 AGO. 2011

34 35 36

Vi -veel Se-ñor -

S

El Al - tí - si -mo ven- ce Vi vel Se - ñor El Al

El Al - tí - si- mo ven - - - - ce Vi-vel Se - ñor Vi - vel Se

Vi - vel Se -ñor -

si - mo ven - ce Vi -veel Se - ñor El Al - tí - si - mo ven - ce Vi -veel Se - ñor Vi -veel Se

37 38 39

El Al - tí - si mo ven - - ce Se des pren

tí - si - mo ven - - - - ce El Al - tí tí - si - mo ven - ce Se
S

ñor Vi - vel Se - ñor El A - tí sí - mo ven - - ce Se
C

El Al - tí - si - mo ven - - ce Se
T

ñor Vi - vel Se - ñor El Al - tí - si - mo ven - - ce Se
B

40 41 42

de de la muer te Se des - pren de de la muer - te

des pren - de de la muer te Se des - pren - de de la muerte

des pren - de de la muer - te Se des pren - de de la muerte

des pren - de de la muer te Se des pren - de de la muerte

des pren - de de la muer - te Se des pren - de de la muer te

5 AGO. 2011

43 Adagio

44

45

No es la tum - ba Su re -po so No pue - de Dios

No es la tum - ba Su re - po - so No pue- de

No es la tum - ba Su re - po - so No pue - de

No es la tum -ba Su re - po - so No pue - de

No es la tum - ba Su re - po - so No pue - de

5 AGO. 2011

46

47

48

des- va - ne - cer -se No pue - de Dios des- va - ne - cer

Dios des- va - ne - cer se No pue -de Dios des- va - ne - cer

Dios des- va - ne - cer se No pue- de Dios des - va - ne - cer

Dios des- va - ne - cer- se No pue- de Dios des -va - ne cer

Dios des- va - ne - cer - se No pue- de - Dios des - va - ne - cer

49 50 Allegro 51

se No es la tum- ba Su re- po - so No pue - de Dios des -va -ne

S

se No es la tum- ba Sui re - po - so No

S

se No es la tum- ba Su re - po -so

se No es la tum- ba Su re - po -so

se No es la tum- ba Su re - po - so

52 53 54

cer - - - - se No pue- de mi Dios no Des- va

pue - de Dios des -va -ne - cer - - - - - - - -

No pue - de Dios des -va -ne

C

No

T

55 56 57

ne -cer -se No

se Des - va -ne -cer- se Des - va - ne cer -

cer - - - - se No pue- de -no mi Dios Des- va

pue - de Dios des -va -ne - cer - - - - - - se Des

No pue - de Dios des -va -ne

B

0 5 AGO. 2011

58 59 60

pue - de Dios des -va -ne - cer - - - - - - - - -

se No pue - de Dios des - va - ne - cer - - - -

ne - cer -se o pue - de Dios des - va - ne -

va - ne -ceer - se No pue - de Dios des - va - ne - cer

cer - - - - se Des - va - ne - cer

0 6 AGO. 2011

61 62 63

se

se des-va - ne-cer - se

sedesva - necer - se

sedesva - ne -ceer - se

se Des- va - ne - cer - se

0 6 AGO. 2011

64 65 66

67

68

69

70

71

CANTATA BWV 031

J . S . BACH

2º EDICION

CORAL FINAL Nº 09

PARTITURA DE DIRECCION

PAGINAS : 125 – 128

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORAL FINAL Nº 09 (2ª ED.)

J.S.BACH

1 2 3 4 5 6

Tr.I

Oboes I.II

Oboes III

Taille

Fagot

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORAL FINAL Nº 09 (2ª ED.)

J.S.BACH

1 2 3 4 5 6

Violín I

Violín II

Viola I

Viola II

Cellos Contiinuo

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORAL FINAL Nº 09 (2ª ED.)

J.S.BACH

Sopranos
Contraltos
Tenores
Bajos

1 2 3

Voy ha -cia Je -su - cris -to A
No pue -den des -per - tar -me A

4 5 6

lar - goa Ti mis bra - zos
sí duer - moy des - can - so Y Je - su -cris - toHi-

7 8 9

H

10 11 12

H

7 8 9

C

10 11 12

C

7 8 9

jo de Dios La puer - ta del Cie - loa - bri - rá Vi

10 11 12

dae - ter - na me da - rá

dae - ter - na me da - rá

dae - ter - na vi - dae - ter - na me da - rá

dae- ter- na me da - rá

CANTATA BWV 031

J . S . BACH

2ª EDICION

CORAL FINAL Nº 09

PARTITURA DE INSTRUMENTOS VARIOS

(Tr.I , Oboes I,II,III , Taille , Fagot)

PAGINAS : 130 – 131

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORAL FINAL Nº 09 (2ª ED.)

J.S.BACH

1 2 3

Tr.I

Oboes I.II

Oboes III

Taille

Fagot

4 5 6

7 8 9

10 11 12

Ç

CANTATA BWV 031

J . S . BACH

2ª EDICION

CORAL FINAL Nº 09

PARTITURA DE CUEERDAS

(Violines I,II , Violas I,II , Cellos , Continuo)

PAGINAS : 133 – 134

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORAL FINAL Nº 09 (2ª ED.)

J.S.BACH

1 2 3

Violín I

Violín II

Viola I

Viola II

Cellos Contiinuo

C 09 AGO. 2011

4 5 6

C 09 AGO. 2011

7 8 9

10 11 12

9 AGO. 2011

CANTATA BWV 031

J . S . BACH

2ª EDICION

CORAL FINAL Nº 09

PARTITURA DE VOCES

_(S – A – T – B)_

PAGINAS _: 136 – 137_

DIRECCION - CANTATA BWV 031 - CORAL FINAL Nº 09 (2ª ED.)

J.S.BACH

1 2 3

Sopranos

Contraltos

Tenores

Bajos

Voy ha - cia Je - su - cris - to A
No pue -den des -per - tar - me A

4 5 6

lar - goa Ti mis bra - zos
sí duer - moy des - can - so Y Je - su -cris - toHi -

7 8 9

jo de Dios La puer - ta del Cie - loa - bri - rá Vi

0 9 AGO. 2011

10 11 12

dae - ter - na me da - rá

dae - ter - na me da - rá

dae - ter - na vi - dae - ter - na me da - rá

dae- ter- na me da - rá

0 9 AGO. 2011